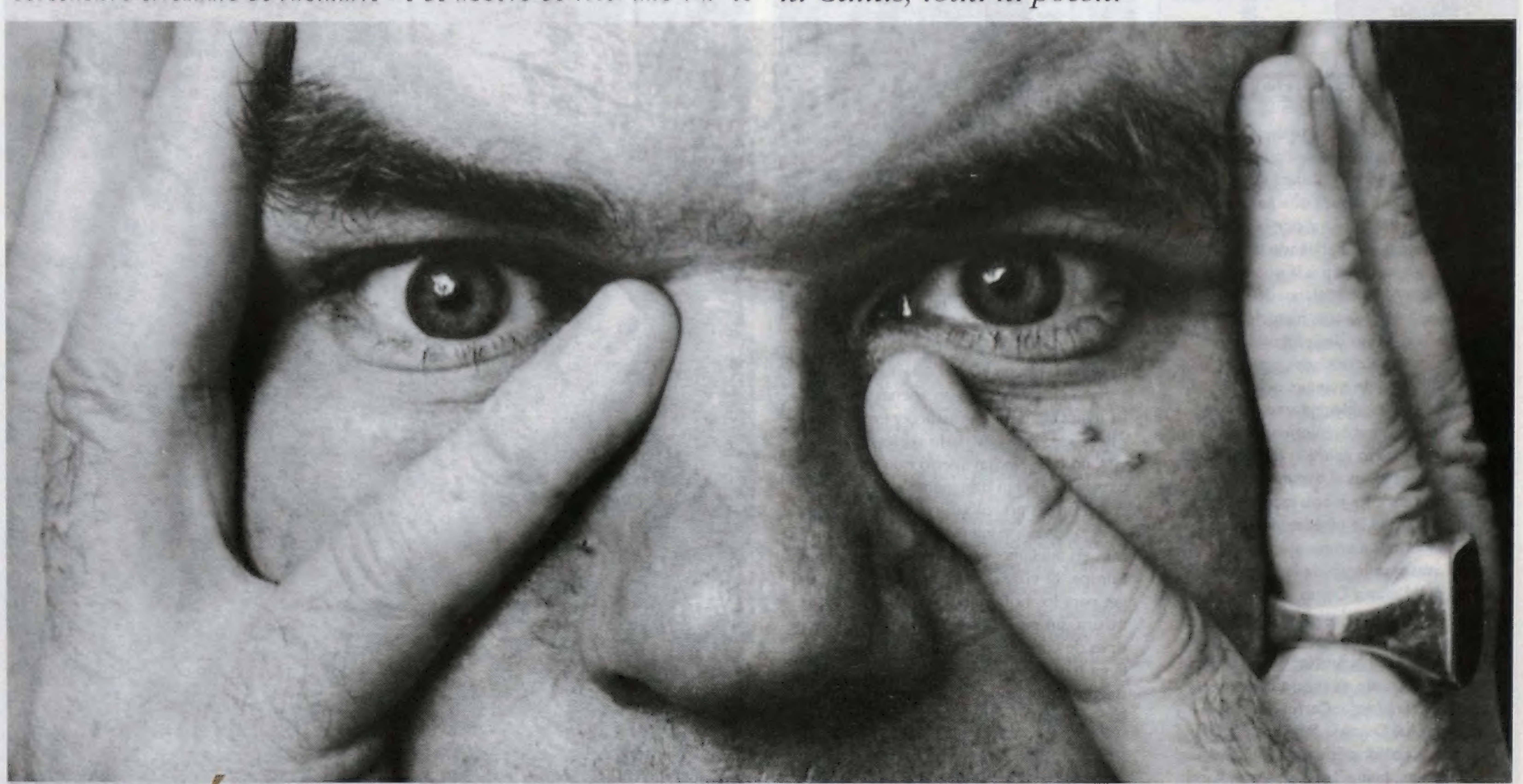
RADAR *libros*

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 2 DE AGOSTO DE 1998 • AÑO 1 Nº 38

Dior, Balenciaga *La moda como arte*
En obra *Nicolás Peyceré*
Reseñas *Doyle, Puig, Tabucchi, Tryzna, la Callas, toda la poesía*



UN HÉROE DE LA CLASE TRABAJADORA

Una infancia desdichada, un aprendizaje intelectual trabado por la pobreza y el alcohol no son suficientes para conmover a los lectores. A menos que estos elementos se constituyan en la materia prima para articular un estilo tan directo como elíptico a la hora de contar historias. Raymond Carver (1939-1988) concentró sus relatos en hombres y mujeres sometidos a la explotación y el desempleo. Fue caratulado equívocamente como "minimalista" y "realista sucio". Pensaba que un escritor no tiene que ser necesariamente el tipo más inteligente de la cuadra, sino alguien que se para frente a las cosas y las observa con una mirada nueva. También pensaba que toda frase es una decisión ética. Y sin resbalar en ningún tic de moda, construyó un estilo personal de narrar que, a diez años de su muerte, sigue deslumbrando a través de una de las prosas más secas y brillantes de la literatura norteamericana contemporánea.

por Guillermo Saccomanno

Al hablar de su formación como escritor, Raymond Carver contaba una historia de Henry Miller que le parecía iluminadora. Cuando Miller tenía cuarenta años y escribía *Trópico de Cáncer*, lo hacía en un cuarto prestado, temiendo abandonar el libro porque en cualquier momento le podían quitar la silla en que estaba sentado. Durante años, Carver y su primera esposa tuvieron una sola preocupación: conservar la vivienda y poner comida en la mesa para alimentar a sus hijos.

A Carver le gustaba dividir su vida en dos etapas. La primera de ellas no fue distinta a la de su padre. Afilador de sierras en un aserradero, obrero de la construcción, cosechador trashumante, su padre llevó una vida azarosa bajo los designios de la Depresión. Es en este sentido que George y Barbara Perkins, en *Contemporary American Literature*, consideran a Carver como uno de los escritores de su generación que reúne más rasgos para ser catalogado como un auténtico hijo de la Depresión. Carver nació en Clatskanie (Oregon) en 1939. Tres años más tarde, su padre logra afincarse y establecer la familia en Yakima (Washington). En esa casa, un libro era un objeto sofisticado. A veces su padre se recostaba a leer una novelita de cowboys. Al chico le parecía un acto privado, misterioso, que encerraba una magia. A veces el padre accedía a leerle un rato. Después se lo sacaba de encima.

HUMILLADOS Y OFENDIDOS "Mi cuota de lectura, en esos días, aparte de una ocasional novela histórica, consistía en *Argosy*, *Sports Afield* y *Outdoor Life*, le contó Carver a Mona Simpson en un reportaje. Sus lecturas predilectas eran Zane Grey, Edgar Rice Burroughs y Mickey Spillane (así como sus personajes, más tarde, serían lectores del *Reader's Digest*). Lo primero que escribió fue un cuento de pesca. La madre alquiló una máquina de escribir y entre los dos pasaron en limpio el relato. Despacharon el cuento a una revista de Colorado, la dirección más próxima a su casa. Decepcionados al no tener respuesta, madre e hijo lo enviaron entonces a un negocio bautizado el Instituto Palmer de Autores. Y así, pagando veinte dólares de matrícula y diez por mes durante tres años, el joven Carver empezó a obtener lecciones de escritura por correspondencia. A pesar de que su aprendizaje se interrumpía por la falta de dinero de sus padres, pudo convencerlos para que lo solventaran hasta disponer del "certificado de autor". Estaba terminando la secundaria cuando supo que el destino le asignaba un puesto de peón en el aserradero donde trabajaba su padre. Ahorró lo suficiente como para comprar un auto, un poco de ropa, mudarse y casarse.

A los dieciocho años, casado con una chica embarazada de dieciséis, no le esperaba un porvenir fácil. Ella trabajaba en una compañía telefónica. El, en lo que podía. Y estudiaba de noche. "Mucho de lo que considero materia de un cuento se me presentó después de mis veinte años. Me había casado, tenía hijos. Ahí es cuando empezaron a ocurrir las cosas."

Mientras cambiaba de un empleo a otro, de limpiador nocturno de una clínica a mandadero, la variedad de sus trabajos ocasionales se entrecruzaba con la pobreza y los problemas con el alcohol. En el medio, estaban los hijos.

En esas condiciones era imposible escribir un relato de largo aliento, una novela. El cuento, en cambio, le permitía entrar y salir: empezar en un lavadero de ropa, seguir durante una espera en el auto, terminar por la noche, con los hijos ya dormidos. A Carver le gustaba que en un cuento hubiera una sombra de amenaza, la sensación de que algo terrible estaba por suceder. Si la literatura de Henry Miller, producida entre los treinta y los cincuenta, se levanta como denuncia, panfleto y, a la vez, como búsqueda personal en un medio hostil y materialista, su despotricar contra el sistema presenta la herencia humorística de Rabelais y Dickens. A Miller no le interesa tanto la densidad de sus personajes como descubrir en ellos el vigor de lo pintoresco y recrear un fresco de pícaros. En contraste, el lacónico Carver no se permite siquiera la tentación de la acuarela. En lo que va desde las postrimerías de Vietnam hasta la era Reagan, a Carver le preocupa extraer algo bueno en una sociedad signada por el mal, una presencia ominosa que se traduce en los sueños y la vigilia de sus personajes, debatiéndose como pueden en la cotidianidad poco heroica de la miseria capitalista.

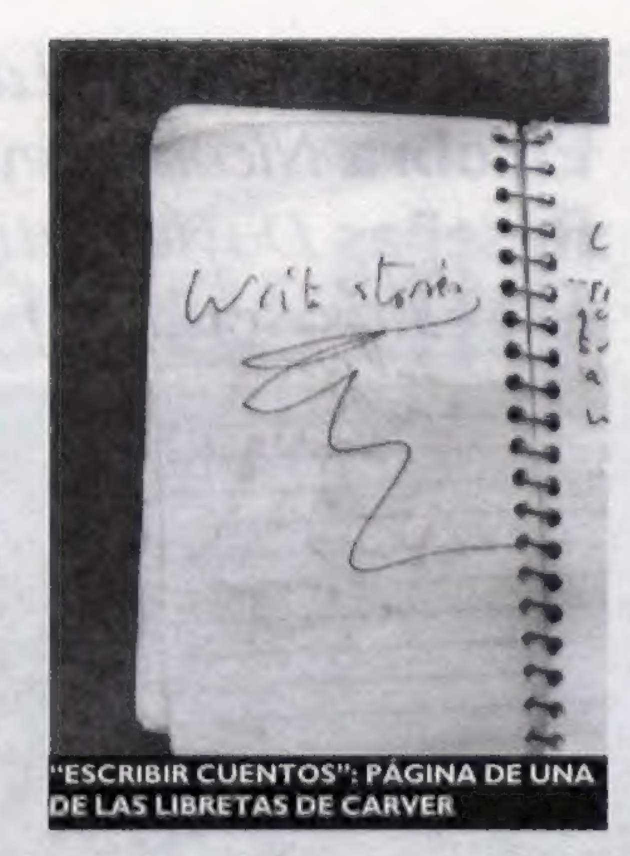
HACERLA CORTA No sin ironía, Richard Ford afirma: "Los escritores norteamericanos no podemos sentirnos tranquilos hasta que no expresamos nuestro agradecimiento a las estrellas del género que nos precedieron (Chejov, Turgueniev, Maupassant son algunos de nuestros favoritos), intentando plegar nuestros esfuerzos a la gran tradición". ¿Es casual que Ford, en su listado de favoritos, incluya dos escritores rusos?



WEBEANDO

Entre tantas librerías virtuales y *sites* de distintas entidades de bien público aparece el de la Biblioteca Nacional (**www.bibnal.edu.ar**) que sorprende por su cuidado diseño y por la información que contiene. Partiendo de un menú principal y accediendo a la opción *Acerca de la Biblioteca Nacional*, pueden encontrarse los antecedentes históricos con las sucesivas sedes de la institución, el nombre de las autoridades actuales, además del listado de quienes ocuparon la dirección del establecimiento. En esta parte del sitio, también puede encontrarse un breve texto sobre la fisonomía del edificio ubicado en el barrio de Recoleta. Llama la atención un apartado de *Multimedia*, donde se le ofrecen dos posibilidades al usuario. La primera, que cuenta con el asesoramiento de la Dirección Nacional de Música y Danza, contiene una serie de temas de distintos autores nacionales. Sorprende por un lado la heterogeneidad de intérpretes. Pero al fin de cuentas, el listado es (nacionalmente) previsible. En *Tango*: Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese y Mariano Mores; en *Folklore*: Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Jaime Torres y Ariel Ramírez; en *Clásico*: Luis Gianneo, Alberto Ginastera y Juan José Castro; y en *Rock*: Litto Nebbia, Fito Páez, Charly García, Luis Alberto Spinetta y León Gieco.
La segunda posibilidad, bajo el título *Laffont Ediciones* (?), abre un "Demo de Enciclopedia de la Pintura, Diccionario Enciclopédico, Cándido López, el genial desconocido, y Geografía y Atlas de la Argentina" (sic). No queda muy en claro qué es, ya que sólo se puede acceder a una página de cada una las enciclopedias en cuestión: muestra gratis.
En otra parte y bajo el título *Calendario de eventos*, pueden consultarse la programación del Auditorio Jorge Luis Borges, las salas Leopoldo Marechal, Federal y Benito Quinquela Martín, donde diariamente se realizan actividades: charlas, ciclos de reportajes, radioteatro para ver, proyección de películas, muestras plásticas o del material de la colección de la Biblioteca, entre otras cosas.
También puede encontrarse información sobre la Escuela Nacional de Bibliotecarios y la dirección electrónica para solicitar mayor información. Se accede también a la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP), donde se listan los objetivos de la entidad, sus acciones, los Bibliomóviles (que recorren las provincias) y sus proyectos en desarrollo.
La búsqueda bibliográfica se realiza dentro del catálogo de la Biblioteca y puede realizarse por autor, título, tema o todos los campos a la vez. De esta forma pueden revisarse los registros correspondientes a biblioteca, hemeroteca o videoteca. La ventaja de este buscador, que permite ver la tapa del libro y una breve reseña, es que además muestra los datos del volumen en cuestión y el código con el que se encuentra fichado en la Biblioteca. Esto evita viajes inútiles hasta el edificio, con la posterior desilusión al no hallar lo que se está buscando, al mismo tiempo que agiliza el trámite de búsqueda de ejemplares dentro del edificio. También existe la posibilidad de leer libros escaneados (un *Homenaje de la Biblioteca Nacional a la gesta de Mayo 1810-1996*), "saltar" a las principales bibliotecas del mundo y al proyecto del Catálogo Unificado que contendría la información de todas las bibliotecas del país. Además, en Servicios, pueden encontrarse datos prácticos sobre el funcionamiento del edificio (horarios y días de atención, modalidades de préstamo).

P.M.



"ESCRIBIR CUENTOS": PÁGINA DE UNA DE LAS LIBRETAS DE CARVER

Tampoco puede ser casual la atracción que Isaac Babel despertaba en su compañero literario Raymond Carver. En un cuento titulado *Guy de Maupassant* –citado por Carver en su artículo "Sobre escribir"–, Babel escribe: "Una frase nace buena y mala simultáneamente. El secreto radica en un giro apenas perceptible. La manivela debe permanecer en la mano y calentarse. Hay que darle vuelta una sola vez, no dos. No hay hierro que pueda penetrar de forma tan fulminante en el corazón como un punto colocado a tiempo".

Para los norteamericanos, desde Henry James en adelante, no es tenue el sortilegio de Europa. El viaje de formación iniciática exige, para los bohemios de una sociedad pragmática, un paso obligado por París. Este periplo de consumo de valores culturales, que llega hasta Paul Auster, sugiere un sentimiento de inferioridad intelectual comparable al que padecían los escritores rusos del siglo pasado. Se advierte que la reputación necesaria para ingresar en una elite se adquiría mechando el francés en la conversación. Las larguísimas discusiones acerca del carácter eslavo y el rudo primitivismo del habitante de un territorio inasible ocupan páginas enteras de la literatura rusa de la época y encuentran eco, ya en este siglo, en los escritores norteamericanos desde los años veinte hasta la actualidad. Los perdedores de Hemingway, los excéntricos de Scott Fitzgerald, los poseídos de Faulkner, los vagabundos de Kerouac, los universitarios de Updike y los judíos de clase media de Philip Roth, quien más quien menos, sufren el desgarramiento que se trasunta en la interpretación de Estados Unidos como una utopía a plasmar en un gran relato –"la gran novela americana"–, o un imperio de brutalidad del que conviene apartarse en una reclusión exótica, como Paul Bowles. No es desatinado conjeturar entonces que cuando un escritor norteamericano menciona a los rusos, habla de su país.

Cuando Gordon Lish se hace cargo del área de ficciones de *Esquire* en 1971 redefine la exigencia dominadora de *The New Yorker*. "La ficción se convirtió en un vehículo para transmitir un sentimiento. Los principales elementos de una pieza son el tono, la atmósfera, el color y la forma –los elementos estéticos–, en oposición a los elementos narrativos en los que se basaron los grandes cuentos de los cincuenta." Aunque estos elementos, por supuesto, no se ausentaban ni en Eudora Welty ni en James Baldwin, el énfasis se depositaba ahora en el lenguaje. Es en este período que Carver envía sus primeros relatos a *Esquire* y Gordon Lish le inocula su normativa: pasar una lija gruesa por todo aquello que tiende a distraer la atención del nudo argumental. Y la lija puede afectar tanto un adjetivo, una subordinada o un párrafo completo.

En el otoño de 1973, Carver se encuentra con John Cheever en el Taller de Escritores de Iowa. Cheever es, a esta altura, una luminaria narrativa de *The New Yorker*. Los dos comparten, además del dictado de clases, borracheras memorables y la tendencia a urdir tramas. En Cheever, el sujeto de sus relatos es una clase media acomodada, que lucha entre el deseo de figurar y la debacle. Cheever hurga en la intimidad de sus personajes sin ahorrar ni dolor ni angustia, conduciéndolos a precipicios igualables al fin del mundo. Tiempo después, como homenaje, Carver escribe su cuento *El tren*, continuando la historia que, bajo el título de *El tren de las cinco y cuarenta y ocho*, había publicado Cheever años antes. Una mujercita pobre se ilusiona durante una aventura amorosa con un ejecutivo medio. Cuando él termina abruptamente el *affaire*, ella lo busca a la salida de la oficina, sube con él al tren, apuntándolo con un revólver escondido en la cartera. En una estación suburbana, cerca del hogar de su ex amante, la mujercita lo obliga a arrodillarse y suplicar en la oscuridad del andén. Si se comparan los textos de Cheever y Carver, se verá cómo el primero se concentra en las sutiles variaciones de voz del narrador. A lo largo del relato, las imágenes fulguran sin entorpecer los acontecimientos y, con una precisión inaudita, la tensión no afloja sino que aumenta línea tras línea. Carver toma la acción en el momento en donde Cheever la deja. La prolongación del drama, siguiendo a la protagonista, es un ejercicio poético de restricción. Allí donde Cheever se expande, Carver se contiene. El "después" de la protagonista se confunde con la historia de una pareja de desdichados, que al subir al tren junto con ella, pueden ser observados como mendigos snobs, suficientemente ridículos como para que los pasajeros aparten la mirada. Con operaciones distintas –uno con la expansión, el otro con la restricción–, Cheever y Carver consiguen el mismo efecto. En Cheever, todo lo que aparece en un relato, aun cuando simule decoración, aporta al entendimiento del drama. En Carver, todo aquello que se retacea al lector, todo lo que configura huecos, suma.

Cheever, podría juzgarse, está más cerca de Scott Fitzgerald. Carver, más cerca de Hemingway. Pero también en esta forma de contar elegida por Carver hay una explicación que se cifra en la historia personal del autor. Es como darle energía a un relato a partir de la conciencia de los propios vacíos de formación. Extremando, puede decirse que Carver crea con lo que no pudo tener, con lo que le falta y, en esta época (comienzos de los 70), siente tardíamente irrecuperable.



EL BAÑO EXTERIOR DE CASA DE INFANCIA DE CARVER EN YAKIMA, FOTOGRAFIADO EN 1989

EL RAY MALO "Es la última Navidad que nos arruinás", leyó John Cheever una mañana, escrito con rouge en el espejo del baño. La letra era de su hija. Lo que Cheever podía recordar de la noche anterior era poco. Esa mañana, durante el desayuno familiar, silencioso y opresivo, la hija le pidió: "Por favor, no te vayas, papi". Carver se acordaba de esta anécdota que le había contado el viejo John en Iowa.

Tobias Wolff recuerda cómo era él en Palo Alto (California) en 1976. "Estaba en su período más oscuro de bebedor. Uno podía sentirlo con sólo mirar a Ray a los ojos. Estaba inquieto, irritable. Su piel tenía el color de la tiza, sus ojos hundidos y vigilantes, no con el constante interés chejoviano de sus últimos años sino siempre nerviosos. Siempre estaba consumiendo algo: un trago, un cigarrillo, un pedazo de comida." A ese Ray que recuerda Wolff, el mismo Carver lo había bautizado el "Ray Malo". Ese Ray murió el 2 de junio de 1977, el día en que Carver abandonó el alcohol.

"Si quiere que le diga la verdad, estoy más orgulloso de haber dejado de beber, que de cualquier otra cosa que haya hecho en mi vida", le dijo a Mona Simpson. A partir de entonces, su existencia cambió. Obtuvo una beca Guggenheim, ganó dos veces el National Endowment for the Arts, recibió el prestigioso Mildred and Harold Strauss Living Award y el Levinzon Prize por su poesía. En 1988 fue elegido por la American Academy and Institute of Arts and Letters y galardonado con un doctorado honoris causa en Letras por la Universidad de Hartford. La obra de Carver empezó a circular. Traducida a diferentes idiomas, obtuvo un éxito de crítica y

CASI UN SIGLO ANTES DE CARVER, CHEJOV PARECE DEFINIRLO EN UNA CARTA: "AQUELLO QUE LOS ESCRITORES DE CLASE ALTA TIENEN COMO REGALO DE LA NATURALEZA, LOS DE ORIGEN BAJO LO COMPRAMOS AL COSTO DE NUESTRA JUVENTUD". CARVER, COMO CHEJOV, ABOMINÓ DEL DESGARRAMIENTO PIETISTA Y LA FALSA CONCIENCIA DE LA SENSIBLERÍA BURGUESA.



CARVER TRABAJANDO EN SU ESCRITORIO EN 1984, CUANDO VIVÍA EN SYRACUSE.



EL NIÑO RAYMOND VA DE PESCA

público formidables, inesperados para el mismo Carver quien, con humildad, escribía: "La ambición y un poco de suerte son cosas buenas para un escritor. Demasiada ambición y mala suerte, o falta total de suerte, pueden ser letales. Tiene que haber talento. Algunos escritores tienen abundancia de talento. No conozco a ningún escritor que carezca de él. Pero una manera única y exacta de mirar las cosas, y encontrar el contexto para expresar esa manera de ver, eso es otra cosa".

DE QUÉ HABLA UN ESCRITOR CUANDO HABLA DE OTRO ESCRITOR En 1889 Chejov ya no era ese doctor que atendía pobres desgraciados y escribía aguafuertes para mantener a su familia. Apartado de su profesión, Chejov disfrutaba de su prestigio como dramaturgo y cuentista. Pero ahí estaba la enfermedad, la tuberculosis, acosándolo. En una carta, reflexionaba: "Aquello que los escritores pertenecientes a la clase alta tienen como regalo de la naturaleza, nosotros, la inteligencia de origen bajo, lo compramos al costo de nuestra juventud".

Se sabe: Chejov es el maestro de Raymond Carver. Las lecciones narrativas de Chejov pueden leerse tanto en sus cuentos como en su indeclinable admiración explícita en artículos y entrevistas.

La identificación entre el maestro ruso y el discípulo norteamericano se respira en *Errand*, el último cuento de Carver, escrito antes de su muerte, traducido con pompa y circunstancia como *Tres rosas amarillas* en la edición española. En él, Carver se concentra en el final de Chejov, agonizando en el glamoroso marco de Badenweiler, un balneario vecino de la Selva Negra y de Basilea. El sufrimiento paralizador, la fiebre, la sangre. La compañía de su mujer, Olga Knipper, y del doctor Schwörer, uno de los médicos del lugar. Pero Carver no fija el foco en ninguno de ellos. *Errand* quiere decir recado, mensaje. Y "errand boy" es recadero, o cadete. Con un procedimiento típico de Chejov, Carver centra el interés en el "errand boy". No tenemos el nombre del cadete, del recadero. Es probable, más que probable, informa Carver, que el muchacho muriera en la Primera Guerra. A Carver, como a Chejov, le resultaban más insinuantes aquellos personajes que viven la historia sin poder contarla. Carver, como Chejov, abomina del efectismo, del desgarramiento pietista y la falsa conciencia de la sensiblería burguesa.

Ninguna novedad: cuando un escritor elige como precursor a otro escritor, no sólo está recreando su mirada; está también presentándose, planteando cómo quiere ser leído. Las alusiones de Carver a Chejov exigen un encuadre. Y una inserción dentro de la tradición del cuento norteamericano, despegada en lo posible de una influencia obvia y multitudinaria: Hemingway, el inexorable. *Errand* está a varios cuerpos del mejor Carver. Corresponde, como el Chejov del relato, a un Carver ya celebrado por la crítica, que acá bordea peligrosamente el romanticismo devoto de las biografías, variación de la *nouvelle* histórica. Este es el Carver que ha conquistado una posición en el firmamento narrativo, y ahora escribe para el director Michael Cimino, legendario en Hollywood por sus producciones tan opulentas como fracasadas, quien le encargó un guión basado nada menos que en la vida de Dostoievski.

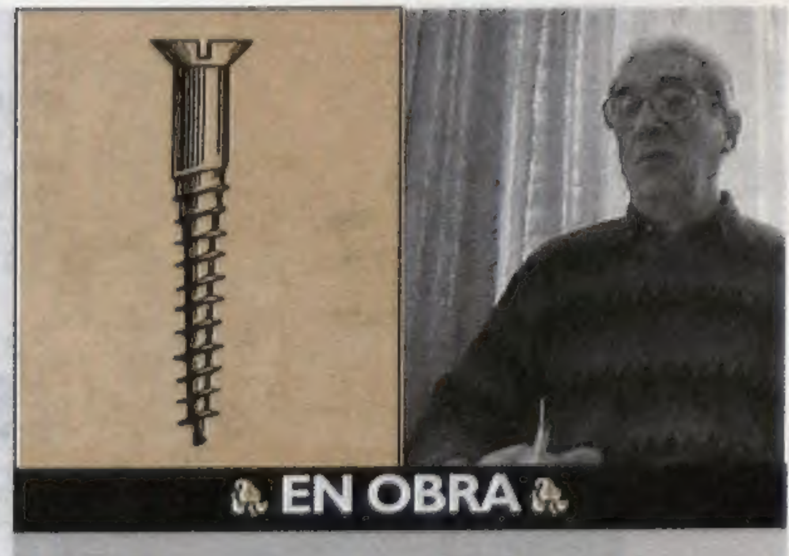
Para escribir el guión de Dostoievski, Carver consultó la extensa biografía de Henri Troyat. A Troyat se le debe también una biografía de Chejov. Más importantes por sus datos que por su rasgo apologético, estas biografías aportaron a Carver buena parte de la documentación de la época. Como investiga Neal Durando en su tesis *Carver in revision*, el Chejov de Troyat es el soporte de *Errand*. Pero, a pesar de la deuda con Troyat, el relato de Carver ofrece la personalidad de su estilo, ganándole a la voluntad de exhibir una prosa más tersa y elegante. La percepción de Chejov acerca de lo que distingue a los escritores de clase alta y aquellos de origen bajo que tienen que construirse a sí mismos, cobra especial sentido a diez años de la muerte de Carver. Hoy se lo puede leer al margen de las polémicas libradas hasta no hace mucho en torno de su presunto "minimalismo" o "realismo sucio", dos etiquetas que se le pegaron, en particular desde los ámbitos de poder académico, y que en más de una oportunidad nublaron los engranajes de una narrativa tan ajena a la calculadora brevedad folk de Sam Shepard como a la blasfemia impostada de Charles Bukowski.

SIN TRABAJO FIJO, CON UNA MUJER E HIJOS A CUESTAS Y PROBLEMAS CON EL ALCOHOL, A CARVER LE ERA IMPOSIBLE ESCRIBIR UNA NOVELA. EL CUENTO, EN CAMBIO LE PERMITÍA ENTRAR Y SALIR: EMPEZAR EN UN LAVADERO DE ROPA, SEGUIR DURANTE UNA ESPERA EN EL AUTO, TERMINAR POR LA NOCHE CUANDO LOS HIJOS DORMÍAN. POR ESO LE GUSTABA QUE EN SUS CUENTOS HUBIERA SIEMPRE UNA SOMBRA DE AMENAZA.

BUZÓN DE LA ÚLTIMA RESIDENCIA DE CARVER EN PORT ANGELES (WASHINGTON).

ÚLTIMO FRAGMENTO. Los poemas de Carver evolucionan desde la electricidad beat de los comienzos hasta la concisión de lo imprescindible, en su último período. Si bien Carver construyó su estilo a partir de sus carencias, esto no descarta una reflexión sobre el lenguaje. Escribía poemas cada vez más cortantes, que perseguían la levedad y la síntesis del haiku. Hay una relación endógena entre sus poemas y sus relatos. En los primeros ensaya la estrategia de William Carlos Williams: "Que no haya ideas sino en las cosas". Carver imaginaba a su lector ideal como un hombre o una mujer capaz de comprender la tragedia de sus personajes y sospechar, en ese pathos, que se puede aspirar a un mundo más justo. Todos sus cuentos parecen transcurrir en los mismos lugares. Siempre se oye una heladera, una aspiradora, una radio y un televisor prendidos. Sus héroes –si no es un chiste llamarlos así– son vendedores ambulantes, obreros desterrados del sistema productivo, camareras, promotoras, todos endeudados y al borde de la quiebra total; padres e hijos desconcentrados, hombres y mujeres que buscan hacer contacto, seres que esperan, como en las pinturas de Edward Hopper, confiando que el adulterio o un trago podrá depararles al menos una hendija de consuelo en la vida que no decidieron y de la cual, paradójicamente, se sienten culpables. Si se quiere ilustrar sus historias, ahí está *Carver Country*, el magnífico libro de fotos de Bob Adelman que ilustra esta nota. Proyectado en vida de Carver, se terminó editando después de su muerte por la viuda, y poeta, Tess Gallagher. Las imágenes de Adelman se suceden hasta abarcar toda la iconografía carveriana: los parientes, los amigos, los bares, los supermercados, los cuadernos, los blocks, las máquinas de escribir, los moteles, los neones, las praderas y los ríos. Y también una foto de un retrete de madera, desvencijado, torcido en la nieve, al costado de una casa. La puerta del retrete, entreabierta, deja entrever la tabla del excusado. La foto fue tomada en el 1515 de South Street, en Yakima. Y contiene una historia del artista cachorro. Cuando Carver vivía en esa calle, una de las distracciones de los chicos consistía en bombardear a pedradas aquellos escasos baños que todavía perduraban fuera de las casas, sinónimo por entonces de la marginación social. Un día, a la salida del colegio, el maestro de tercer grado llevó a Carver en auto. Mintiendo su domicilio, el chico pidió al maestro que lo dejara delante de una casa que no tenía ese degradante baño exterior.

Esta anécdota, junto con su poema *Last fragment*, completa si no una parábola, un epitafio. *Last fragment* es un poema de seis líneas, no rimado, que combina la primera persona con la segunda, dibuja un diálogo, casi un interrogatorio, sobre lo que el yo esperaba de esta vida. Eso que el yo esperaba era "to call my self beloved, / to feel myself / beloved on earth": *sentirse querido en la tierra.* Raymond Carver murió de cáncer el 2 de agosto de 1988 en Port Angeles (Washington).♣



EN OBRA

Nicolás Peyceré, autor de El Evangelio apócrifo de Hadattah, *cuenta los proyectos en los que se encuentra trabajando.*

El último libro publicado por Nicolás Peyceré se llama *Additamenta*, y ese trabajo fue el que, de alguna forma, motivó sus proyectos actuales: "A raíz de ciertas dificultades que tenía el libro para el entendimiento de la gente se me ocurrió hacer otro libro con ensayos cortos, que fueran apostillas del anterior, pero resultó que estoy haciendo un libro más complicado y más largo. De cualquier manera todavía no es un libro, es una serie de artículos filosóficos. Entre los temas que trato están la desilusión del hombre y algunos temas sobre religión. Es decir, temas muy variados".

Para el autor de *Novela, o las aventuras y oficios de dos muchachas americanas* todos estos ensayos forman "una especie de colección de cuadros, como si fueran cuadros en una exposición". Surge entonces la duda de si este nuevo trabajo es una reescritura de *Additamenta* o funcionaría como un complemento. "Son complementos", dice Peyceré, quien además de escritor es médico. "Tomo algunos temas y los desarrollo de otra manera o en forma más extensa. Podrá leerse de forma independiente al anterior: por ejemplo, trato de establecer una diferencia entre la mundanidad (o realidad) y el mundo (o lo real), que son dos aspectos que vienen de Kant pero de cualquier manera es otro modo de establecerlos. Mundanidad es la patria, el lenguaje, nuestra patria que es el lenguaje. Mundanidad es la forma de expresar la realidad. El mundo es el lugar de lo real. La mundanidad expresa la realidad a través del lenguaje, el lenguaje es nuestra patria, no podemos salir del lenguaje. Lo real, o sea el mundo, es lo impresentable, no tiene presencia. Lo que pasa el límite de la designación no puede ser designado, no puede ser dicho. Ese es uno de los aspectos que se tratan."

El autor de los libros de poesías *Almotamid y Sisara y Juan* tiene algunos títulos pensados para este nuevo trabajo, pero por el momento ninguno de ellos es definitivo: "Parte de los ensayos está terminadas pero no sé cuántos van a ser en total: hay uno sobre metafísica, otro sobre apropiación, otro sobre cientificismo, y otro sobre religión. Esto me lleva bastante tiempo y algunos me resultan muy difíciles, porque estoy encarando aspectos muy complejos de la filosofía". Como si atender a sus pacientes y escribir no fuera suficiente, Peyceré se encuentra embarcado en la escritura de una novela en la que trabaja paralelamente al libro de apostillas: "Empecé a escribirla hace un año pero va a tardar mucho en estar terminada, y seguramente va a salir después que esté el libro de apostillas. Es una novela que tiene alguna relación con una época de mi adolescencia, cuando tenía diez o doce años, y transcurre en la casa donde yo vivía. Pero es una novela sobre mujeres, porque los personajes principales son mujeres. La novela, que tampoco tiene título, se centraría en la relación de una señora de esa época, de clase media alta, con su sirvienta".

"Ese es el esquema primitivo (dice Peyceré) pero no hay nada concreto. En realidad, no sé si se va a transformar en una novela o no. Lo único en firme son páginas y páginas que estoy escribiendo."

Peyceré divide su vida entre su carrera de médico y de escritor: "Trabajo cuatro días como médico, de lunes a jueves, y entonces tengo libre viernes, sábado y domingo. Esos días los dedico a escribir, pero no siempre lo hago: a veces por pereza, o voy a una reunión, o simplemente no hago nada. Y otras veces escribo infructuosamente. Me gusta escribir y leer de mañana, porque escribir a la tarde me angustia. Prefiero tomar whisky. Scotch".

Pablo Mendívil



LOS EXPEDIENTES X

Enigmáticos episodios de la vida literaria

La casona de Belgrano donde vive el embajador de México (alguna vez, gobernador de Chiapas) abrió sus puertas el jueves pasado para homenajear a Olga Orozco, ganadora del Premio Juan Rulfo. Allí se dieron cita un grupo grande de amigos y admiradores para tomar margaritas, tequila o cerveza mexicana y comer exquisitos tacos. Había unas rarísimas empanaditas que, alguien explicó, eran una variedad reciente en los recetarios aztecas: más propiamente "comida argenmex", el resto cultural que los exiliados en México durante la dictadura dejaron.

Olga estaba espléndida: su cara brillaba literalmente con la fuerza que caracteriza su mirada. Y cuando habló, su voz fue ese torrente grave que a la vez asusta y conmueve. Dijo poco, dijo que no quería decir lugares comunes pero que estaba conmovida y agradecida.

A su lado, como fieles cariátides, Alicia Jurado y María Esther de Miguel, parecían grandes divas de una época inmemorial, como Lillian Gish y Bette Davies en la maravillosa película *Las ballenas de agosto*. María Esther prodigaba su sonrisa inalterable a quien quisiera mirarla, lo que no era demasiado fácil en el tumulto, dada su estatura propiamente de muñeca. Pero ella se las arreglaba bien, como siempre.

En un rincón, Mempo Giardinelli y Graciela Glielmo mostraban a los recién llegados los primeros ejemplares de *La venus de papel*, la antología de cuentos eróticos argentinos que Planeta acaba de distribuir. Sumadas esas páginas al efecto de la comida picante, hay que decirlo, pudo pasar cualquier cosa. Por fortuna se impuso el sentido poético de la reunión y la gente siguió comentando libros, paisajes y recuerdos, sobre el fondo suave de los boleros orquestados que sonaban en todos los cuartos de la espléndida mansión.

Daniel Chirom, poeta y genio de las finanzas, proponía salir al jardín, haciendo caso omiso de los efectos devastadores que el rocío podía producir en la salud de los concurrentes. Nadie le hizo caso.

Horacio Zabaljáuregui, poeta, repasó la rápida escalada de revalorización de la obra de Olga Orozco. Primero, la antología que él mismo realizó para el Fondo de Cultura Económica. Luego, la antología que Lumen publicó en España, como resultado del viaje triunfal que la poeta realizó el año pasado a Barcelona. Ahora, el premio. Cada momento fue motivo de un brindis con tequila.

El embajador recordó la estrecha relación entre diplomacia y poesía: el primer embajador mexicano en Buenos Aires, en 1927, fue Alfonso Reyes. Varios de los presentes se emocionaron al recordar a un viejo amigo, hoy desaparecido.Todo parecía un poco *Museo de la poesía*, claro. Pero ahí estaban las nuevas generaciones de fervorosos admiradores de la Orozco: Daniel Freidemberg, Gonzalo Aguilar.

El jefe de prensa de la embajada, Ariel González Giménez, encantado con el exquisito conjunto, se lamentaba por la ausencia del *maestro* Ernesto Sabato. Mediante un telegrama (o llamado telefónico, o e-mail), el prematuro prócer de las letras argentinas había repudiado su imposibilidad para hacerse presente: estaba enfermo (o mareado) y su médico le recomendó que no fuera. Pobre Sabato.

Marita Chambers

Molly Bloom ataca de nuevo



LA MUJER QUE SE ESTRELLABA CONTRA LAS PUERTAS
Roddy Doyle
Trad. de Juan F. Merino
Norma,
Bogotá, 1998
274 págs., $ 18

por Dolores Graña

Hasta ahora, el irlandés Roddy Doyle era casi inédito en la Argentina. O por lo menos en formato de libro, porque dos de las tres películas que adaptó de su *Trilogía de Barrytown* (*The commitments-Camino a la fama*, de Alan Parker, y *Esperando al bebé*, de Stephen Frears) se estrenaron en los circuitos locales. Para los que las vieron, quedaron claras algunas cosas sobre los ingredientes de la acotada pero ciertamente animada cosmogonía Doyle: música, fútbol, *slang*, miseria, hambre, chicos y chicas, orgullo de *losers*, y mujeres que tienen que aprender a sobrevivir en el medio de todos los elementos anteriores. Esa sería básicamente la idea de Doyle: cómo seguir adelante cuando es aparentemente imposible hacerlo. Círculos viciosos disfrazados de feroz sainete. Epifánicos golpes bajos. Gusto amargo detrás de la risa. Desventuras sin límites.

Luego del éxito de la *Trilogía de Barrytown* y su encantadora saga de la familia Rabbitte, la crítica esperaba otro despacho desde el lado miserable de Dublín –o desde cualquiera de ellos, en realidad–, pero Doyle descerrajó con *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, la historia de un chico que aprende –a los golpes, por supuesto– a sobrevivir el desastroso matrimonio de sus padres. La novela ganó el prestigioso Booker Prize en 1993, y el autor se tomó unas vacaciones para escribir la miniserie *Family*, que trataba sobre la violencia doméstica y el abuso conyugal en la sociedad irlandesa y se convirtió en un auténtico escándalo nacional. El estatuto de escritor laureado corría peligro, por lo que Doyle debió escapar con el botín: Paula Spencer, la mujer que se estrellaba contra las puertas.



Charlo Spencer, el marido de Paula, es baleado por la policía cuando intentaba huir de un asalto. La noticia de la muerte abre la novela. Y en ese mismo momento, Roddy Doyle desaparece en un prodigio de ventriloquia literaria. La que escribe es Paula Spencer. Y las siguientes 274 páginas son los intentos de nuestra heroína por explicar –o simplemente comprender– su ascenso y caída: cómo una chica enamorada de 16 años capaz de masturbar a un compañero en plena clase sólo como estrategia de supervivencia, se convierte en una mujer de 39 que deliberadamente pierde la llave del galpón donde guarda la bebida, para retrasar y controlar la borrachera cotidiana. Su condición de alcohólica y de mujer golpeada es lo que estructura la novela: el discurso errático y la fragmentación temporal son efectos directos de la personalidad de su narradora. Paula vuelve una y otra vez sobre lo mismo, se pelea con sus hermanas por cualquier cosa, recuerda cosas que no sabe si han sucedido, miente, engaña, golpea casi tanto como la golpean a ella. Cualquier cosa con tal de alcanzar una mínima dosis de tranquilidad. Nada de rodeos, ni excusas. *What you see is what you get.* Lo que ves es lo que hay: la vida sin mayúsculas.

Esta podría ser una suerte de recuperación del paraíso perdido, gracias al innegable talento de Doyle para mostrar las vicisitudes agridulces de la niñez y adolescencia (vayan como ejemplos la escena en que la joven Paula se da cuenta de que es estúpida, o la desastrosa presentación de los suegros), pero no lo es: la pesadilla –y el único salvavidas– de Paula Spencer es saber que las cosas nunca podrían haber sucedido de otra manera. No hay un paraíso al que volver. Sólo se puede seguir adelante, riendo si es posible. Mientras el destino se sale de cuadro.♣

Polaco y posmoderno

TOMEK TRYZNA
Niña Nadie



NIÑA NADIE
Tomek Tryzna
Trad.de Agata Orzeszek
Anagrama
Barcelona, 1998
336 págs., $ 23

por Carmen Crouzeilles

Marysia, una adolescente de una puerilidad supuestamente explicable en su origen social rústico, hija de campesinos polacos plantadores de patatas, es el personaje narrador de esta novela de iniciación.

La historia es simple y gradual: en el contexto político de la descolectivización de la agricultura polaca, la familia de Marysia consigue que un subsidio del Estado los promueva del barracón sin agua corriente en el que viven hacinados, a una casa; del campo, a una ciudad minera de provincia. El marco de la historia es, pues, uno de los cambios sociales más drásticos y de mayor alcance que se han producido en la segunda mitad de este siglo, un cambio que separa de modo definitivo al presente del mundo del pasado: la muerte del campesinado.

Lo que la "niña nadie" –niña campesina– narra en su exasperante estilo llano es su entrada en la ciudad y el choque anonadante contra sus códigos: la fascinación por la vida burguesa. Y no precisamente por sus lugares comunes más promovidos, sino por algunas de sus más inocentes fisuras. La posibilidad de desplantes al "deber ser" impuesto por las instituciones, a la conveniencia social, a la ley de los padres, a los modelos de obediencia se abren como tentaciones inimaginables hasta entonces para la "niña nadie".

La capacidad ilimitada de asombro, fascinación y sorpresa permiten la posibilidad del relato; una ingenuidad tal como la de Marysia aun en lo que tiene de refractaria a lo nuevo o a lo diferente, es terreno fértil para cualquier tipo de iniciación, tal como ya ha sido explorado sistemáticamente por la literatura erótica y por la pornografía. No es esto último, sin embargo, lo que el lector va a encontrar en estas páginas; nada más allá de algunos escarceos lésbicos.

La transgresión, si bien seduce en tanto aparece ligada al talento, no parece un valor del que Marysia pueda apropiarse como tal, es decir, como un valor de ruptura en vistas a otra cosa. En su tránsito de la adolescencia a cierta madurez Marysia identifica talento y transgresión con intervenciones demoníacas. El talento y la excentricidad de sus amigas burguesas son entendidos como arrebatos místicos; sus momentos de éxtasis, como pactos con el diablo. Para su anodina simplicidad, el malentendido es fascinante.

La lectura alegórica, tal vez la opción más interesante, es más o menos obvia: el derrotero polaco a partir del desmoronamiento político del bloque soviético, las tentaciones del capitalismo, el apuro por perder el estado de gracia de una ingenuidad católica demasiado arraigada. La dificultad de concebirse como marginal, sobre todo.

La transformación que implica dejar atrás el mundo de la infancia lleva a Marysia a un desenlace sórdido; la búsqueda de los placeres, a consecuencias trágicas. La "niña nadie" abandona la bondad por la maldad, más interesante sin dudas; la sumisión por la insolencia, la honestidad por la malicia. Lo único que no puede abandonar es el estilo llano. En realidad, es el estilo llano el que no puede abandonarla.

Czeslaw Milosz calificó a la novela de Tomek Tryzna como "la primera novela polaca genuinamente posmoderna". Razones habrá tenido, pero poco evidentes para nosotros. *Niña nadie* no deja, de todos modos, de ser interesante. "¿Qué significa ser alguien?" es una pregunta que la recorre. No es mala como pregunta; la dificultad está en asumir desde dónde se responde.♣



LOS EXPEDIENTES X

Enigmáticos episodios de la vida literaria

La casona de Belgrano donde vive el embajador de México (alguna vez, gobernador de Chiapas) abrió sus puertas el jueves pasado para homenajear a Olga Orozco, ganadora del Premio Juan Rulfo. Allí se dieron cita un grupo grande de amigos y admiradores para tomar margaritas, tequila o cerveza mexicana y comer exquisitos tacos. Había unas rarísimas empanaditas que, alguien explicó, eran una variedad reciente en los recetarios aztecas: más propiamente "comida argenmex", el resto cultural que los exiliados en México durante la dictadura dejaron.

Olga estaba espléndida: su cara brillaba literalmente con la fuerza que caracteriza su mirada. Y cuando habló, su voz fue ese torrente grave que a la vez asusta y conmueve. Dijo poco, dijo que no quería decir lugares comunes pero que estaba conmovida y agradecida.

A su lado, como fieles cariátides, Alicia Jurado y María Esther de Miguel, parecían grandes divas de una época inmemorial, como Lillian Gish y Bette Davies en la maravillosa película *Las ballenas de agosto*. María Esther prodigaba su sonrisa inalterable a quien quisiera mirarla, lo que no era demasiado fácil en el tumulto, dada su estatura propiamente de muñeca. Pero ella se las arreglaba bien, como siempre.

En un rincón, Mempo Giardinelli y Graciela Glielmo mostraban a los recién llegados los primeros ejemplares de *La venus de papel*, la antología de cuentos eróticos argentinos que Planeta acaba de distribuir. Sumadas esas páginas al efecto de la comida picante, hay que decirlo, pudo pasar cualquier cosa. Por fortuna se impuso el sentido poético de la reunión y la gente siguió comentando libros, paisajes y recuerdos, sobre el fondo suave de los boleros orquestados que sonaban en todos los cuartos de la espléndida mansión.

Daniel Chirom, poeta y genio de las finanzas, proponía salir al jardín, haciendo caso omiso de los efectos devastadores que el rocío podía producir en la salud de los concurrentes. Nadie le hizo caso. Horacio Zabaljáuregui, poeta, repasó la rápida escalada de revalorización de la obra de Olga Orozco. Primero, la antología que él mismo realizó para el Fondo de Cultura Económica. Luego, la antología que Lumen publicó en España, como resultado del viaje triunfal que la poeta realizó el año pasado a Barcelona. Ahora, el premio. Cada momento fue motivo de un brindis con tequila.

El embajador recordó la estrecha relación entre diplomacia y poesía: el primer embajador mexicano en Buenos Aires, en 1927, fue Alfonso Reyes. Varios de los presentes se emocionaron al recordar a un viejo amigo, hoy desaparecido.Todo parecía un poco *Museo de la poesía*, claro. Pero ahí estaban las nuevas generaciones de fervorosos admiradores de la Orozco: Daniel Freidemberg, Gonzalo Aguilar.

El jefe de prensa de la embajada, Ariel González Giménez, encantado con el exquisito conjunto, se lamentaba por la ausencia del *maestro* Ernesto Sabato. Mediante un telegrama (o llamado telefónico, o e-mail), el prematuro prócer de las letras argentinas había repudiado su imposibilidad para hacerse presente: estaba enfermo (o mareado) y su médico le recomendó que no fuera. Pobre Sabato.

Marita Chambers

Molly Bloom ataca de nuevo



LA MUJER QUE SE ESTRELLABA CONTRA LAS PUERTAS
Roddy Doyle
Trad. de Juan F. Merino
Norma,
Bogotá, 1998
274 págs., $ 18

por Dolores Graña

Hasta ahora, el irlandés Roddy Doyle era casi inédito en la Argentina. O por lo menos en formato de libro, porque dos de las tres películas que adaptó de su *Trilogía de Barrytown* (*The commitments-Camino a la fama*, de Alan Parker, y *Esperando al bebé*, de Stephen Frears) se estrenaron en los circuitos locales. Para los que las vieron, quedaron claras algunas cosas sobre los ingredientes de la acotada pero ciertamente animada cosmogonía Doyle: música, fútbol, *slang*, miseria, hambre, chicos y chicas, orgullo de *losers*, y mujeres que tienen que aprender a sobrevivir en el medio de todos los elementos anteriores. Esa sería básicamente la idea de Doyle: cómo seguir adelante cuando es aparentemente imposible hacerlo. Círculos viciosos disfrazados de feroz sainete. Epifánicos golpes bajos. Gusto amargo detrás de la risa. Desventuras sin límites.

Luego del éxito de la *Trilogía de Barrytown* y su encantadora saga de la familia Rabbitte, la crítica esperaba otro despacho desde el lado miserable de Dublín –o desde cualquiera de ellos, en realidad–, pero Doyle descerrajó con *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, la historia de un chico que aprende –a los golpes, por supuesto– a sobrevivir el desastroso matrimonio de sus padres. La novela ganó el prestigioso Booker Prize en 1993, y el autor se tomó unas vacaciones para escribir la miniserie *Family*, que trataba sobre la violencia doméstica y el abuso conyugal en la sociedad irlandesa y se convirtió en un auténtico escándalo nacional. El estatuto de escritor laureado corría peligro, por lo que Doyle debió escapar con el botín: Paula Spencer, la mujer que se estrellaba contra las puertas.



Charlo Spencer, el marido de Paula, es baleado por la policía cuando intentaba huir de un asalto. La noticia de la muerte abre la novela. Y en ese mismo momento, Roddy Doyle desaparece en un prodigio de ventriloquia literaria. La que escribe es Paula Spencer. Y las siguientes 274 páginas son los intentos de nuestra heroína por explicar –o simplemente comprender– su ascenso y caída: cómo una chica enamorada de 16 años capaz de masturbar a un compañero en plena clase sólo como estrategia de supervivencia, se convierte en una mujer de 39 que deliberadamente pierde la llave del galpón donde guarda la bebida, para retrasar y controlar la borrachera cotidiana. Su condición de alcohólica y de mujer golpeada es lo que estructura la novela: el discurso errático y la fragmentación temporal son efectos directos de la personalidad de su narradora. Paula vuelve una y otra vez sobre lo mismo, se pelea con sus hermanas por cualquier cosa, recuerda cosas que no sabe si han sucedido, miente, engaña, golpea casi tanto como la golpean a ella. Cualquier cosa con tal de alcanzar una mínima dosis de tranquilidad. Nada de rodeos, ni excusas. *What you see is what you get.* Lo que ves es lo que hay: la vida sin mayúsculas.

Esta podría ser una suerte de recuperación del paraíso perdido, gracias al innegable talento de Doyle para mostrar las vicisitudes agridulces de la niñez y adolescencia (vayan como ejemplos la escena en que la joven Paula se da cuenta de que es estúpida, o la desastrosa presentación de los suegros), pero no lo es: la pesadilla –y el único salvavidas– de Paula Spencer es saber que las cosas nunca podrían haber sucedido de otra manera. No hay un paraíso al que volver. Sólo se puede seguir adelante, riendo si es posible. Mientras el destino se sale de cuadro.♣

Polaco y posmoderno



NIÑA NADIE
Tomek Tryzna
Trad.de Agata Orzeszek
Anagrama
Barcelona, 1998
336 págs., $ 23

por Carmen Crouzeilles

Marysia, una adolescente de una puerilidad supuestamente explicable en su origen social rústico, hija de campesinos polacos plantadores de patatas, es el personaje narrador de esta novela de iniciación.

La historia es simple y gradual: en el contexto político de la descolectivización de la agricultura polaca, la familia de Marysia consigue que un subsidio del Estado los promueva del barracón sin agua corriente en el que viven hacinados, a una casa; del campo, a una ciudad minera de provincia. El marco de la historia es, pues, uno de los cambios sociales más drásticos y de mayor alcance que se han producido en la segunda mitad de este siglo, un cambio que separa de modo definitivo al presente del mundo del pasado: la muerte del campesinado.

Lo que la "niña nadie" –niña campesina– narra en su exasperante estilo llano es su entrada en la ciudad y el choque anonadante contra sus códigos: la fascinación por la vida burguesa. Y no precisamente por sus lugares comunes más promovidos, sino por algunas de sus más inocentes fisuras. La posibilidad de desplantes al "deber ser" impuesto por las instituciones, a la conveniencia social, a la ley de los padres, a los modelos de obediencia se abren como tentaciones inimaginables hasta entonces para la "niña nadie".

La capacidad ilimitada de asombro, fascinación y sorpresa permiten la posibilidad del relato; una ingenuidad tal como la de Marysia aun en lo que tiene de refractaria a lo nuevo o a lo diferente, es terreno fértil para cualquier tipo de iniciación, tal como ya ha sido explorado sistemáticamente por la literatura erótica y por la pornografía. No es esto último, sin embargo, lo que el lector va a encontrar en estas páginas; nada más allá de algunos escarceos lésbicos.

La transgresión, si bien seduce en tanto aparece ligada al talento, no parece un valor del que Marysia pueda apropiarse como tal, es decir, como un valor de ruptura en vistas a otra cosa. En su tránsito de la adolescencia a cierta madurez Marysia identifica talento y transgresión con intervenciones demoníacas. El talento y la excentricidad de sus amigas burguesas son entendidos como arrebatos místicos; sus momentos de éxtasis, como pactos con el diablo. Para su anodina simplicidad, el malentendido es fascinante.

La lectura alegórica, tal vez la opción más interesante, es más o menos obvia: el derrotero polaco a partir del desmoronamiento político del bloque soviético, las tentaciones del capitalismo, el apuro por perder el estado de gracia de una ingenuidad católica demasiado arraigada. La dificultad de concebirse como marginal, sobre todo.

La transformación que implica dejar atrás el mundo de la infancia lleva a Marysia a un desenlace sórdido; la búsqueda de los placeres, a consecuencias trágicas. La "niña nadie" abandona la bondad por la maldad, más interesante sin dudas; la sumisión por la insolencia, la honestidad por la malicia. Lo único que no puede abandonar es el estilo llano. En realidad, es el estilo llano el que no puede abandonarla.

Czeslaw Milosz calificó a la novela de Tomek Tryzna como "la primera novela polaca genuinamente posmoderna". Razones habrá tenido, pero poco evidentes para nosotros. *Niña nadie* no deja, de todos modos, de ser interesante. "¿Qué significa ser alguien?" es una pregunta que la recorre. No es mala como pregunta; la dificultad está en asumir desde dónde se responde.♣

Cuando Tabucchi no era Tabucchi

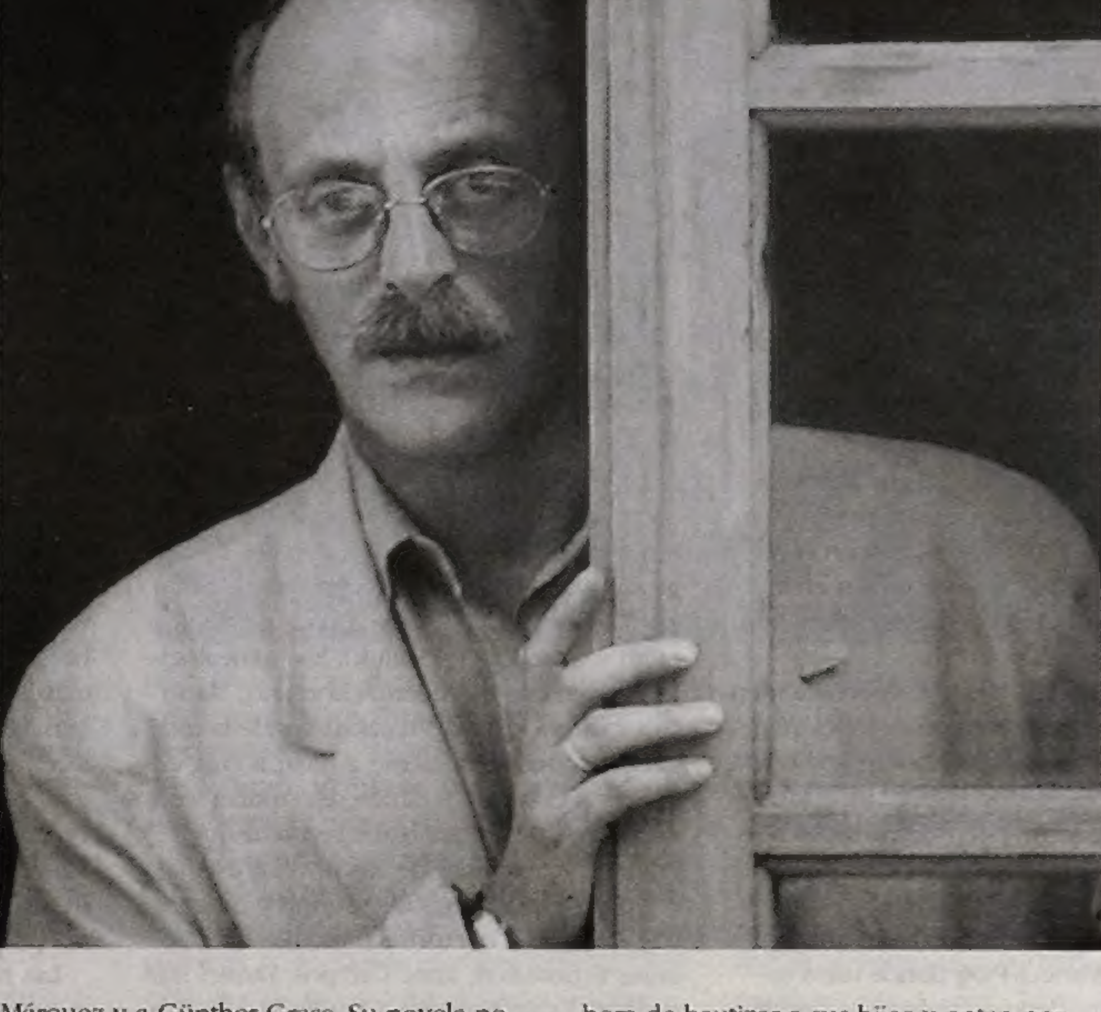
ANTONIO TABUCCHI
Piazza d'Italia

PIAZZA D'ITALIA
Antonio Tabucchi
Trad. C. Gumpert y X. González Rovira
Anagrama
Barcelona, 1998
166 págs., $ 15

por Juan Forn

A principios de los 70, Antonio Tabucchi era un escritor amateur, e inédito, que colaboraba en una revista romana llamada *Il Caffè*, donde escribían también Calvino y Manganelli, de tanto en tanto. Su producción se limitaba, según él mismo ha confesado, a divertimentos y ejercicios de estilo ("en esos años me gustaba mucho jugar con la literatura"). En el verano de 1973 se sentó a escribir una novelita que terminó convirtiéndose, por intermedio de un amigo editor, en su primer libro publicado: *Piazza d'Italia*. La palabra "novelita" (usada por el propio Tabucchi) choca un poco con la ambiciosa descripción que propone la contratapa del libro: una saga familiar, de tres generaciones de anarquistas de la Toscana, que cabalga sobre el período que va de las luchas garibaldinas de mitad de siglo pasado hasta la abdicación de Vittorio Emmanuelle en 1946 y el nacimiento de la República, pasando por el exilio de fin de siglo para "hacer la América", la Gran Guerra, el fascismo mussoliniano y la Segunda Guerra. Pero el propio Tabucchi se encarga de aclarar la aparente contradicción. En sus *Conversaciones* con Gumpert (traductor al castellano de casi toda su obra), hablando de su preferencia por las formas breves y sus conflictos con el género novelístico, dice: "En mis novelas nunca se sabrá exactamente cómo se han desarrollado los hechos".

A tal punto adscriben los editores a esta afirmación de Tabucchi que han incorporado, al final del libro, un índice histórico; (en las primeras páginas hay también un árbol genealógico, pero éste ya existía en la edición italiana). *Piazza d'Italia* tiene, además, un subtítulo que anticipa escuetamente los atractivos y defectos del libro: "Fábula popular en tres actos, epílogo y apéndice". Claro que escrita cuarenta años antes, digamos, la palabra "fábula" (dejemos la palabra "popular") adquiere connotaciones muy distintas que en 1973. *Piazza d'Italia* está escrita en una tercera persona equívocamente cándida y escueta, que se permite excursiones supuestamente líricas (o "fabulescas", si se quiere) a una suerte de realismo mágico en versión campesina europea. Para cuando escribió el libro, Tabucchi tenía bien leídos a García



Márquez y a Günther Grass. Su novela no le debe nada a *El tambor de hojalata* (lamentablemente, podría decirse), pero obligó a su autor a aclarar lo siguiente respecto de García Márquez: "El habla de cien años de soledad, yo hablo de cien años de participación". En *Piazza d'Italia*, los protagonistas no sólo heredan el nombre de su antecesor a la manera de los Buendía. Pasan otras cosas de lo más macondianas: los ejemplos más desafortunados son un éxodo aéreo de todas las ventanas del pueblo, durante una sangrienta purga que hacen los nazis, y la irrupción de llamas celestes, como fueguitos fatuos, en la punta de los dedos de una mujer que extraña la vecindad del mar.

Cuando no se sumerge en esos momentos pretendidamente líricos, *Piazza d'Italia* se vuelve mucho más atractivo. Como haría después en sus mejores libros, Tabucchi retrata a sus personajes a través de cualidades "negativas": no sólo a los villanos sino a los héroes también. Así construye, paso a paso, una pequeña épica con el anarquismo existencial de sus personajes, que se rebelan casi instintivamente contra el poder (el duque de Toscana primero, los patrones de la comarca después, Mussolini y los comisarios fascistas al fin). La elección de los nombres de los personajes es particularmente feliz: los empecinados anarquistas muestran una notable creatividad para escaparle al santoral católico a la hora de bautizar a sus hijos y optan por Garibaldos, Volturnos y Quartos (la localidad donde se inició y el río donde terminó la campaña de Garibaldi que puso fin al Reino de las Dos Sicilias) o el irrepetible Apostolo Zeno, mientras que el hijo natural del patrón es condenado a llamarse Melchiorre (y castigado no sólo con una adiposidad casi espiritual sino con una cobardía que desencadenará uno de los mejores momentos del libro).

El aficionado a Tabucchi experimentará varios *déjà-vu* de *Nocturno hindú* o *Sostiene Pereira* en la lectura de *Piazza d'Italia*. El efecto, seguramente, no será descorazonador, como con *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Claro que *Damasceno* era una reescritura desteñida y por momentos hasta sospechosamente oportunista de *Pereira* (a la luz de su suceso europeo y mundial). Este libro, en cambio, ofrece en sus mejores chispazos anticipatorios la oportunidad de un placentero juego de espejos con el mejor Tabucchi. Aquel que escribió: "Tengo la impresión de que las personas que han conocido las grandes pasiones han comprendido algo más de la vida, porque, aunque en el preciso instante de la pasión hayan estado ciegas, después han adquirido una peculiar forma de lucidez". Y ya había logrado exhibirlo en los mejores momentos de esta "novelita" escrita en 1973.♣



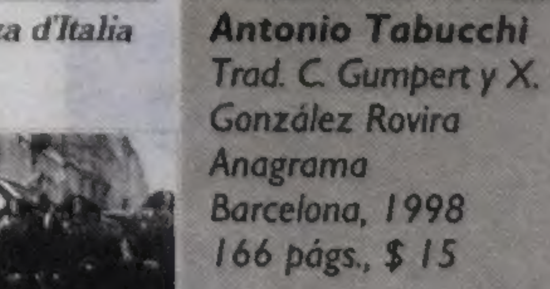
BESTSELLERS

El descubrimiento de la tumba de Tutankamon es probablemente uno de los episodios más importantes de la arqueología moderna, agigantado por su propia maldición, que predecía una muerte terrible a quien violara el descanso eterno del faraón. Pues bien, como todo el mundo sabe, la expedición comandada por Howard Carter y financiada por Lord Carnavon descubrió la tumba, y el propio capitalista murió de una extraña fiebre unos pocos días después, en medio de un apagón generalizado en El Cairo (que supuestamente comenzó en el preciso momento en que el británico moría). Con la muerte de Carnavon y de varios nativos que trabajaban en la excavación, la leyenda tuvo su necesaria certificación de víctimas y pasó a ocupar un lugar central en los futuros programas televisivos de misterios ancestrales. La historia de *En el valle de los reyes*, de Cecilia Holland (Atlántida, 254 páginas, $17) comienza en la década del 20, con las dificultades casi épicas que atravesó la expedición y el sensacional descubrimiento, para luego dar un salto de tres mil años e ingresar en el reinado de la decimoctava dinastía. Las preguntas sin respuesta de Carter sobre la vida y la muerte de Akhenaton, su esposa Nefertiti y su sucesor Tutankamon (una dinastía de la que se desconoce casi todo, inclusive la causa de sus muertes, a pesar de que se encontraron sus restos momificados) y hasta el origen de la maldición parecen responderse en esta sobria y muy entretenida novela, que intenta dar cuenta de las maniobras palaciegas demostrando que, a pesar de los tres milenios transcurridos, el ejercicio del poder sigue siendo un asunto complicado y ciertamente peligroso.

El poeta, de Michael Connelly (Ediciones B, 464 páginas, $20) es un auténtico thriller psicológico: Jack McEvoy es un cronista policial cuyo hermano gemelo Sean se suicida, convirtiéndose en un eslabón más de una serie de extraños suicidios de hombres de la ley que comienzan a despedir un tufillo a gato encerrado. McEvoy, entrenado por su profesión a encarar las más exhaustivas investigaciones y convivir con el submundo del hampa (como diría alguno de sus no ficcionales colegas argentinos), decide hacerse cargo de la pesquisa. El resultado es contundente: el responsable de los suicidios programados parece ser Gladden, un asesino serial con mucho ojo para la puesta en escena. Es definitivamente mérito de Connelly el hecho de que a pesar de que los malos y los buenos son señalados como tales desde el principio, la construcción de la novela apenas deja lugar para respirar. La obra, incluso, supera a su magnífica serie de Harry Bosch, uno de los pocos policías modernos en quien el lector puede confiar.

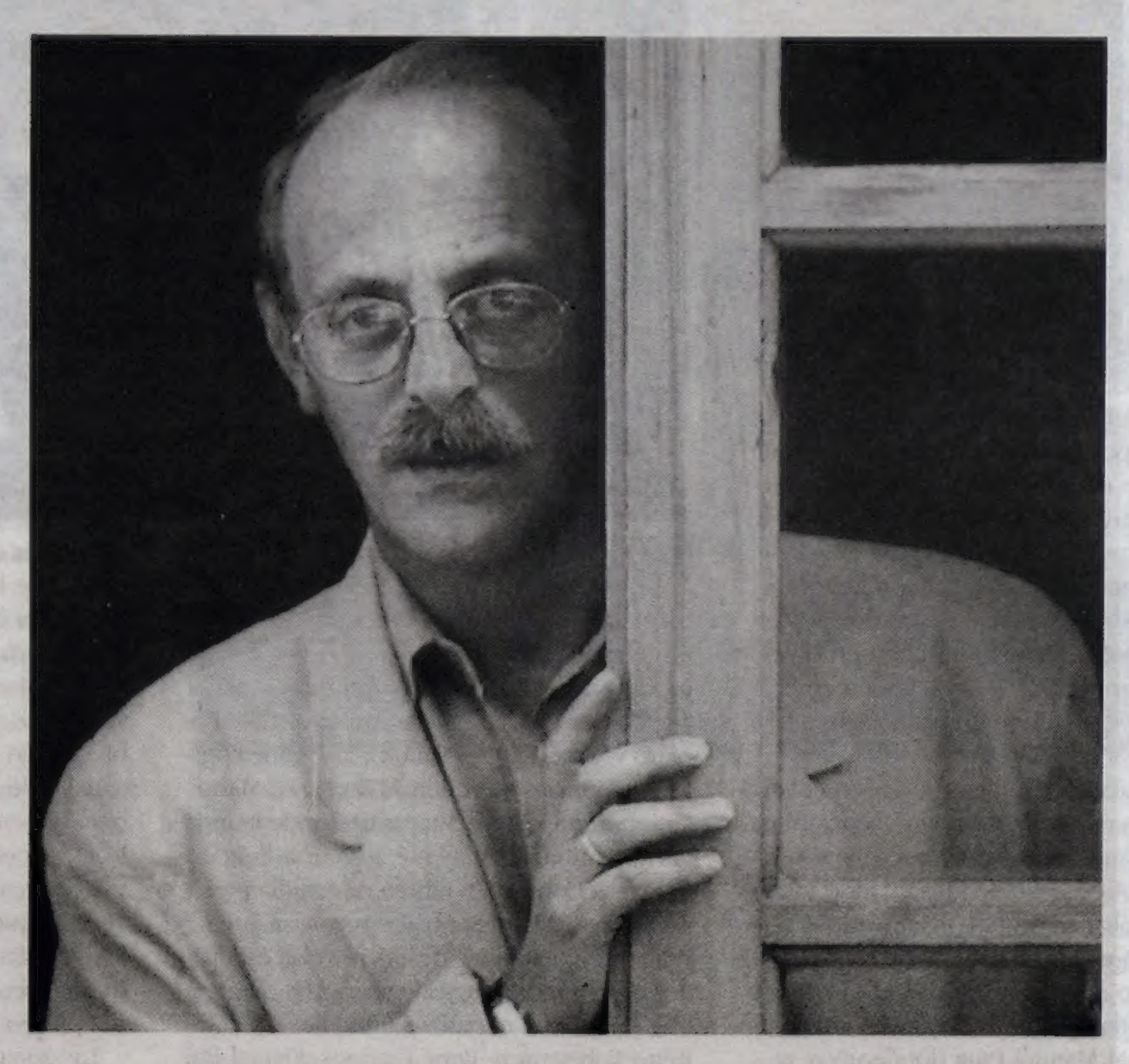
D.G.

Cuando Tabucchi no era Tabucchi



PIAZZA D'ITALIA
Antonio Tabucchi
Trad. C. Gumpert y X. González Rovira
Anagrama
Barcelona, 1998
166 págs., $ 15

por Juan Forn



A principios de los 70, Antonio Tabucchi era un escritor amateur, e inédito, que colaboraba en una revista romana llamada *Il Caffè*, donde escribían también Calvino y Manganelli, de tanto en tanto. Su producción se limitaba, según él mismo ha confesado, a divertimentos y ejercicios de estilo ("en esos años me gustaba mucho jugar con la literatura"). En el verano de 1973 se sentó a escribir una novelita que terminó convirtiéndose, por intermedio de un amigo editor, en su primer libro publicado: *Piazza d'Italia*. La palabra "novelita" (usada por el propio Tabucchi) choca un poco con la ambiciosa descripción que propone la contratapa del libro: una saga familiar, de tres generaciones de anarquistas de la Toscana, que cabalga sobre el período que va de las luchas garibaldinas de mitad de siglo pasado hasta la abdicación de Vittorio Emmanuelle en 1946 y el nacimiento de la República, pasando por el exilio de fin de siglo para "hacer la América", la Gran Guerra, el fascismo mussoliniano y la Segunda Guerra. Pero el propio Tabucchi se encarga de aclarar la aparente contradicción. En sus *Conversaciones* con Gumpert (traductor al castellano de casi toda su obra), hablando de su preferencia por las formas breves y sus conflictos con el género novelístico, dice: "En mis novelas nunca se sabrá exactamente cómo se han desarrollado los hechos".

A tal punto adscriben los editores a esta afirmación de Tabucchi que han incorporado, al final del libro, un índice histórico; en las primeras páginas hay también un árbol genealógico, pero éste ya existía en la edición italiana). *Piazza d'Italia* tiene, además, un subtítulo que anticipa escuetamente los atractivos y defectos del libro: "Fábula popular en tres actos, epílogo y apéndice". Claro que escrita cuarenta años antes, digamos, la palabra "fábula" (dejemos la palabra "popular") adquiere connotaciones muy distintas que en 1973. *Piazza d'Italia* está escrita en una tercera persona equívocamente cándida y escueta, que se permite excursiones supuestamente líricas (o "fabulescas", si se quiere) a una suerte de realismo mágico en versión campesina europea. Para cuando escribió el libro, Tabucchi tenía bien leídos a García Márquez y a Günther Grass. Su novela no le debe nada a *El tambor de hojalata* (lamentablemente, podría decirse), pero obligó a su autor a aclarar lo siguiente respecto de García Márquez: "El habla de cien años de soledad, yo hablo de cien años de participación". En *Piazza d'Italia*, los protagonistas no sólo heredan el nombre de su antecesor a la manera de los Buendía. Pasan otras cosas de lo más macondianas: los ejemplos más desafortunados son un éxodo aéreo de todas las ventanas del pueblo, durante una sangrienta purga que hacen los nazis, y la irrupción de llamas celestes, como fueguitos fatuos, en la punta de los dedos de una mujer que extraña la vecindad del mar.

Cuando no se sumerge en esos momentos pretendidamente líricos, *Piazza d'Italia* se vuelve mucho más atractivo. Como haría después en sus mejores libros, Tabucchi retrata a sus personajes a través de cualidades "negativas": no sólo a los villanos sino a los héroes también. Así construye, paso a paso, una pequeña épica con el anarquismo existencial de sus personajes, que se rebelan casi instintivamente contra el poder (el duque de Toscana primero, los patrones de la comarca después, Mussolini y los comisarios fascistas al fin). La elección de los nombres de los personajes es particularmente feliz: los empecinados anarquistas muestran una notable creatividad para escaparle al santoral católico a la hora de bautizar a sus hijos y optan por Garibaldos, Volturnos y Quartos (la localidad donde se inició y el río donde terminó la campaña de Garibaldi que puso fin al Reino de las Dos Sicilias) o el irrepetible Apostolo Zeno, mientras que el hijo natural del patrón es condenado a llamarse Melchiorre (y castigado no sólo con una adiposidad casi espiritual sino con una cobardía que desencadenará uno de los mejores momentos del libro).

El aficionado a Tabucchi experimentará varios *déjà-vu* de *Nocturno hindú* o *Sostiene Pereira* en la lectura de *Piazza d'Italia*. El efecto, seguramente, no será descorazonador, como con *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Claro que *Damasceno* era una reescritura desteñida y por momentos hasta sospechosamente oportunista de *Pereira* (a la luz de su suceso europeo y mundial). Este libro, en cambio, ofrece en sus mejores chispazos anticipatorios la oportunidad de un placentero juego de espejos con el mejor Tabucchi. Aquel que escribió: "Tengo la impresión de que las personas que han conocido las grandes pasiones han comprendido algo más de la vida, porque, aunque en el preciso instante de la pasión hayan estado ciegas, después han adquirido una peculiar forma de lucidez". Y ya había logrado exhibirlo en los mejores momentos de esta "novelita" escrita en 1973.♣



El descubrimiento de la tumba de Tutankamon es probablemente uno de los episodios más importantes de la arqueología moderna, agigantado por su propia maldición, que predecía una muerte terrible a quien violara el descanso eterno del faraón. Pues bien, como todo el mundo sabe, la expedición comandada por Howard Carter y financiada por Lord Carnavon descubrió la tumba, y el propio capitalista murió de una extraña fiebre unos pocos días después, en medio de un apagón generalizado en El Cairo (que supuestamente comenzó en el preciso momento en que el británico moría). Con la muerte de Carnavon y de varios nativos que trabajaban en la excavación, la leyenda tuvo su necesaria certificación de víctimas y pasó a ocupar un lugar central en los futuros programas televisivos de misterios ancestrales. La historia de *En el valle de los reyes*, de Cecilia Holland (Atlántida, 254 páginas, $17) comienza en la década del 20, con las dificultades casi épicas que atravesó la expedición y el sensacional descubrimiento, para luego dar un salto de tres mil años e ingresar en el reinado de la decimoctava dinastía. Las preguntas sin respuesta de Carter sobre la vida y la muerte de Akhenaton, su esposa Nefertiti y su sucesor Tutankamon (una dinastía de la que se desconoce casi todo, inclusive la causa de sus muertes, a pesar de que se encontraron sus restos momificados) y hasta el origen de la maldición parecen responderse en esta sobria y muy entretenida novela, que intenta dar cuenta de las maniobras palaciegas demostrando que, a pesar de los tres milenios transcurridos, el ejercicio del poder sigue siendo un asunto complicado y ciertamente peligroso.

El poeta, de Michael Connelly (Ediciones B, 464 páginas, $20) es un auténtico thriller psicológico: Jack McEvoy es un cronista policial cuyo hermano gemelo Sean se suicida, convirtiéndose en un eslabón más de una serie de extraños suicidios de hombres de la ley que comienzan a despedir un tufillo a gato encerrado. McEvoy, entrenado por su profesión a encarar las más exhaustivas investigaciones y convivir con el submundo del hampa (como diría alguno de sus no ficcionales colegas argentinos), decide hacerse cargo de la pesquisa. El resultado es contundente: el responsable de los suicidios programados parece ser Gladden, un asesino serial con mucho ojo para la puesta en escena. Es definitivamente mérito de Connelly el hecho de que a pesar de que los malos y los buenos son señalados como tales desde el principio, la construcción de la novela apenas deja lugar para respirar. La obra, incluso, supera a su magnífica serie de Harry Bosch, uno de los pocos policías modernos en quien el lector puede confiar.

D.G.



Los libros más vendidos durante el mes de julio.

Ficción

1. Eminencia
Morris West
(Emecé, $ 16)

2. La identidad
Milan Kundera
(Tusquets, $ 15)

3. Felicitas Guerrero, la mujer más hermosa de la república
Ana María Cabrera
(Sudamericana, $ 14)

4. Ana y el virrey
Silvia Miguens
(Planeta, $ 17)

5. La hija del caníbal
Rosa Montero
(Espasa Calpe, $ 19)

6. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

7. Invasión
Robin Cook
(Emecé, $ 17)

8. Los mejores planes
Sidney Sheldon
(Emecé, $ 18)

9. La apuesta
L. Sanders
(Emecé, $ 16)

10. Cierta clase de justicia
P. D. James
(Sudamericana, $ 18)

No ficción

1. ¿En qué creen los que no creen?
U. Eco - C. M. Martini
(Planeta, $ 15)

2. Homo videns, la sociedad teledirigida
Giovanni Sartori
(Temas, $ 20)

3. Nuevos diálogos
M. Aguinis - J. Laguna
(Sudamericana, $ 17)

4. Hablando con el cielo
James Van Praagh
(Atlántida, $ 15)

5. La nueva visión espiritual
James Redfield
(Atlántida, $ 22)

6. La era del fútbol
Juan José Sebreli
(Sudamericana, $ 20)

7. La lección de este siglo
Karl Popper
(Temas, $ 14)

8. No vencidos
H. Mayorga - J. Errecaborde
(Planeta, $ 25)

9. Arturo Frondizi
Emilia Menotti
(Planeta, $ 24)

10. María Callas, la biografía
David Lelait
(Perfil, $ 16)

Librerías consultadas: El Ateneo, La Compañía de los Libros, Del Turista, Fausto, Hernández, Librerío, Norte, Tomás Pardo, Santa Fe, Yenny; Boutique del Libro (Lomas de Zamora); El Monje (Quilmes); Rayuela Libros (La Plata); Fray Mocho (Mar del Plata); Códice Libros (Paraná); Logos (Bariloche); Ross (Rosario); Rayuela (Córdoba).
Esta lista resume las ventas del mes de julio en las librerías consultadas. No se han tenido en cuenta los libros vendidos en quioscos y supermercados.

Distancia de beso, distancia de caricia



ENCUENTRO INTERNACIONAL MANUEL PUIG
José Amícola-Graciela Speranza (comps.)
Beatriz Viterbo Editora
Buenos Aires, 1998
384 págs. $ 23

por Claudio Zeiger



MANUEL PUIG: EL ARTE DE NO PERDER EL TREN.

Hay un amor correspondido entre Manuel Puig y la crítica literaria. No es nuevo ese amor. La curiosidad, en todo caso, es que Puig fue por muchos años, *simultáneamente*, bien tratado por el mercado y por la crítica universitaria, lo que ya no es tan común. Casi podría decirse: es *anormal*. Hay un núcleo de esa fascinación que en parte autoriza a pensar en Puig como integrante de una familia con Roberto Arlt y Rodolfo Walsh: la de escritores "poco literarios" (sobre todo si se piensa en *el* escritor literario, en Borges, y también en el Cortázar hiperliterario que pareció desdibujado después por el político).

La fascinación de un escritor poco literario puede contener gérmenes de decepción, pero es al mismo tiempo muy fuerte, resistente, y siempre ofrece vías de fuga cuando todo amenaza volverse un poco claustrofóbico y cerrado sobre sí mismo.

En agosto del año pasado, en la Universidad de La Plata, se llevó a cabo el Encuentro Internacional Manuel Puig donde unos sesenta expositores leyeron trabajos sobre distintos aspectos de su obra a lo largo de tres días. ¿De qué habló la crítica en el coloquio? De todo un poco, como enumera Francine Masiello, de la Universidad de Berkeley: "Se enfocaron cuestiones tales como las políticas de los cuerpos, las irrupciones de hablas disidentes, los disfraces de vestimentas que ocultan nombre e identidad, la emergencia de un devenir minoritario a partir del gesto de la escritura". Con un fervor que en otro momento (y también en un tiempo simultáneo a la era Puig) causaron Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, la crítica argentina y también la de varias universidades extranjeras se abocaron a su caso, que en este libro es el eje conductor de diferentes enfoques. La "genética textual" (que estudia las condiciones de producción de los textos, aquí representada por las ponencias de José Amícola, Julia Romero y Graciela Goldchluk), las "genealogías" (ponencias de Alberto Giordano, Mario Goloboff y Gustavo Vulcano) donde la indagación apunta claramente a situar a Puig entre Arlt y Cortázar; también se estudian los problemas de lengua (cabe recordar que Puig tradujo algunas de sus novelas escritas en inglés y portugués al español) y de géneros, sexuales y narrativos (artículos de Roberto Echevarren, René Campos, Daniel Balderston, Fabio Espósito, Claudia Kozak, Néstor Ponce).

Ahora bien, si de todo esto y mucho más es de lo que habla la crítica cuando habla de Puig, si éste es un tiempo en el que casi no queda nada de otras lecturas que no tomen a Puig como adalid del folletín de vanguardia, hace falta retroceder un poco en las décadas para poder situar la génesis de tanto consenso. Algo pasó cuando el autor publicó su tercer libro, *The Buenos Aires affair*, algo se rompía en el interés que había comenzado a crear y lo ponía en el centro de un debate político. Así lo demuestra la exhumación de la crítica de las revistas *Los Libros* y *Crisis* que hizo Pablo Bardauil y el comentario acerca de la lectura de Josefina Ludmer, consignada por Miguel Dalmaroni como "uno de los primeros estudios críticos universitarios acerca de *Boquitas pintadas*", publicado en 1971. Puig aparecía entonces a caballo de dos posibles lecturas que bifurcaban los senderos del "público lector" y el lector especializado: la lectura de *Boquitas ...* y de *La traición ...* como culebrones para vecinas que consumen libros, y la lectura de vanguardia, la avanzada camp & pop que quería leer la conciencia literaria y reflexiva del propio Puig.

Las zonas de inquietud aparecen en la primera parte, titulada "Lecturas de escritores". Luis Gusmán señala que Puig venía "de otro lugar" y Alan Pauls cuenta los avatares de una visita a Puig en su casa de Río de Janeiro, como una decepción que "había sido de algún modo ejemplar, en el sentido de que yo me había encontrado con alguien que estaba afuera de la literatura". Como Arlt, como Rodolfo Walsh, ese estar tan lejos y tan cerca de la literatura marcó a fuego su relación con la crítica. Este coloquio internacional puso en escena, básicamente, el "tan cerca", con la mínima distancia de un beso, de un gesto de amor y devoción.♣

PASTILLAS RENOME

por Laura Isola



TIEMPO DE MEMORIA
Jorge Daniel Moreno
Libros de Tierra Firme
Buenos Aires, 1998
88 págs. $ 8

Para una mirada inexperta, escribir poemas parece sólo un juego de palabras más o menos ingenioso. Por supuesto, eso no es poesía. Escribir buenos poemas es muy difícil. En este libro hay una apuesta a la *buena poesía*, como se dice en la contratapa: "Hay aquí un aroma a la poesía alemana de mediados del siglo pasado", aunque a veces cueste reconocer la fragancia. Los poemas tienen una fuerte impronta de individualismo romántico y, a finales del siglo XX, cuesta no caer en lugares comunes ya transitados por otros poetas. Si bien es complicado morirse de amor de una manera original –un estado bastante revisitado–, el uso poético de esta fórmula se define por la palabra. Y es, en este punto, donde los ríos, los atardeceres, el cuerpo propio y el de la amada –temario de los poemas de este libro– no encuentran palabras remozadas que los contengan. Por momentos, falta (gravemente) una nueva expresión. La rosa será siempre eterna inspiradora de los poetas, pero no *en todos los casos*: "Un tallo en-hiesto/Algunas pocas hojas/en espínulas/sin savia ni raíces."



DEL REY DESNUDO
Graciela Ester Zanini
Sudamericana
Buenos Aires, 1998
126 págs. $ 11

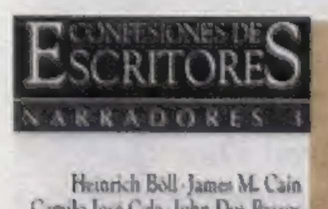
Del rey desnudo propone una relectura de la Historia Sagrada, bah: de la Biblia. Cada poema se refiere a los personajes o situaciones del libro sagrado: maria, pedro en roma (el uso de minúscula para los nombres propios es deliberado) y otros. Los poemas están precedidos por un epígrafe, que cumple –como sucede casi siempre– una función anticipatoria. El de Robert Graves, reconocido historiador, abre el libro: "Ningún poeta puede esperar comprender la naturaleza de la poesía a menos que haya tenido la visión del Rey Desnudo...". No sólo explica el título del libro sino que propone una poética. Resulta más descriptivo de la totalidad del libro el epígrafe de Toni Morrison: "Fue un bellísimo grito –fuerte y profundo–, pero no tenía fondo ni superficie, sólo círculos y círculos de pena". La belleza sobrevuela los poemas y se entrecruza con las palabras, pero no logra *cuajar* en densidad poética. El grito: ruido intenso que se disuelve en el silencio. La erudición que hay atrás de cada texto, en principio apabullante, termina siendo inhibitoria para disfrutar de los poemas.



COMPLETAMENTE VIERNES *(1994-1997)*
Luis García Montero
Tusquets
Barcelona, 1998
124 págs. $12

La pregunta tantas veces expresada y otros tantos ensayos de respuestas ¿cómo se hace para hablar de amor sin repetirse o repetir a los otros, los poetas? Es posible que García Montero lo haya logrado en susegundo libro. El tema es el amor, o mejor dicho: la totalidad de la experiencia amorosa que se cruza con la rutina, el paisaje urbano, los malos pensamientos y los buenos días. *Completamente viernes* está dividido en dos partes: "Los días" y "Las palabras". En la primera se despliega la semana y el tono tiene que ver con lo cotidiano, sin perder profundidad por ello. En la segunda se plantea una filosofía existencial: "La inmortalidad", "La muerte", "La crueldad" son algunos de los títulos que reúne. El tono refiere a la intensidad de estas experiencias por medio de la reflexión. La síntesis del libro, sin embargo, está en "Resumen", un poema de la primera parte: "No existe libertad que no conozca,/ni humillación o miedo/ a los que no me haya doblegado./ Por eso sé de amor,/ por eso no medito el cuerpo que te doy, /por eso cuido tanto las cosas que te digo".

Si quéres charlar, charlá



CONFESIONES DE ESCRITORES
Narradores 3
Trad. Teresa Arijón
El Ateneo
Buenos Aires, 1998
228 págs. $21

por Elvio E. Gandolfo

La famosa serie de reportajes de la revista-libro *The Paris Review*, recopilada en volúmenes, mostraba ya ciertos indicios de agotamiento cuando la varió saludablemente el tomo anterior a éste, que mezclaba heteróclitamente guionistas o directores de cine, críticos y "editores", en el sentido americano (gente que prepara originales ajenos para su edición final).

En este tercer volumen de narradores (también hubo de mujeres, de poetas, de dramaturgos, de latinoamericanos) regresa el tono consabido. En realidad cada reportaje está pensado como la zona sustanciosa de cada uno de los números de la revista. De tal manera que el mejor modo de leer estas recopilaciones sería la visita espaciada en el tiempo, saltando de un reportaje a otro según el grado de atracción para quien emprende la lectura. Así se repetiría el tipo de encuentro pensado originalmente por el entrevistador y sus empleadores.

Como en los anteriores, es muy variable el grado de penetración del periodista y el grado de distinción y fuerza de las respuestas. No puede dejarse de advertir, por ejemplo, que Valerie Miles enfrenta a Camilo José Cela, en 1996 (y por lo tanto ya Nobel y Cervantes) con grados equilibrados de admiración, de atracción por su costado escandaloso (que el viejo carcamán repite ante tan entregado público) y de escasez de datos para insertar la figura de Cela en el contexto de la cultura o la historia española. Más o menos lo mismo pasa con John Dos Passos, pero esta vez por falta de entusiasmo del autor de *Manhattan Transfer* ante el reportaje (hecho en 1968).



CAMILO JOSÉ CELA: CALLADO, PARA VARIAR

No ocurre lo mismo con James M. Cain, aunque en el momento de las preguntas (1977), estaba a pocos meses de su muerte. Es sobre todo absorbente su capacidad para describir modos pautados de escribir como el periodismo, el editorialismo (*"escrito por focas entrenadas cuyas únicas cualidades eran estar a favor de la maternidad y en contra de los tiburones devoradores de hombres"*), o los guiones de Hollywood. Hay también un apunte jugoso y polémico sobre el trabajo en el *New Yorker*, o sobre la probable causa del éxito de *El cartero llama dos veces*: *"No escribo historias de detectives. No se puede terminar una narración con los policías atrapando al asesino. No creo que la ley sea una justiciera muy interesante. Yo escribo historias de amor"*.

Comparativamente, las entrevistas a P. D. James o Claude Simon se acercan al medido fastidio o aburrimiento que provoca Cela. Tanto Henry Miller como Lawrence Durrell (que fueron buenos amigos y colegas), devuelven el interés y la multiplicidad de ángulos (la filosofía de la ciencia en Durrell, los movimientos estéticos de entreguerras en Miller). Por el lado de la gravedad, tanto Primo Levi como en especial Elie Wiesel, le otorgan a estos reportajes, como pasó con otros de la larga serie (George Steiner, por ejemplo), la capacidad de generar lenguaje y pensamiento sobre las grandes crisis del siglo: el Holocausto, la matanza en Camboya, la durísima sobrevivencia. A veces llevándolos a una fórmula a la vez algebraica, cotidiana y terrible. Como dice Wiesel: *"El hombre, mientras vive, es inmortal. Un minuto antes de su muerte será inmortal. Pero un minuto después, Dios gana"*.♣

Una leyenda de nuestro tiempo



MARIA CALLAS
La biografía
David Lelait
Trad. de Alejandra Uslenghi
Perfil Libros
Buenos Aires, 1998
214 págs. $16

por Diego Bentivegna

La biografía, sobre todo la de una diva, es un género proclive a las seducciones de la polifonía (grabaciones inéditas, declaraciones corrosivas, fragmentos de diarios íntimos, de cartas, de cualquier escritura privada). Esta –a pesar de los epígrafes de Tosca, de Yves Saint-Laurent y de la propia Callas– es, en este sentido, mezquina. Lo que se privilegia en ella es la voz autoral. No hay espacio para la duda o el cuestionamiento, y el lector casi nunca sabe de dónde se sacan las informaciones más íntimas acerca de la diva; casi nunca sabe ni cómo ni por qué el biógrafo sabe. Además, Lelait evita adentrarse en cualquier problemática que tenga que ver con lo estrictamente musical y elige hacer de la vida de la Callas una sucesión de presentaciones públicas, de malestares afectivos y, sobre todo, de partidas. Más que el viaje, es la huida constante la que funciona como catalizadora de la narración y es el territorio lo que le proporciona cierto sentido a la vida de la Callas.

Nacida en Nueva York en un hogar de inmigrantes de clase media bajo el poco glamoroso nombre de María Kalogeropoulos, la Callas es –como Kavafis, como Onassis– una griega de la diáspora.

Niñez modesta, adolescencia acomplejada por la extranjería y la gordura, aburrimiento. Y de pronto, el canto y el viaje (¿el regreso?) a Grecia y los primeros, tímidos sucesos líricos. En Atenas representa por primera vez el protagónico de *Tosca*. Es en esta ópera de Puccini donde Lelait ve condensados (y ésta es una de las pocas hipótesis postuladas por el texto) los núcleos significativos que permitirían dar cuenta de la vida de la Callas.

Italia, el próximo destino, funciona como lugar de la consolidación artística. Sin embargo, allí, con una vida afectiva ordenada, el trabajo continuo, la aburguesada y maledicente Verona, la Callas, todavía, se aburre.

América, luego, funciona como territorio de la consagración. Residuo de un arte decimonónico, de un arte total ininteligible para el americano medio, la Callas se transforma en la cantante más famosa y mejor paga del mundo, en *prima donna* absoluta. De regreso a Italia, se le abren las puertas de La Scala, terreno donde hasta entonces ha reinado su contrincante, Renata Tebaldi. Ahora ya no es una heroína trágica, sino una caprichosa princesa alejandrina. Conoce las joyas, las fragancias parisinas y los sedosos diseños milaneses. Se niega a salir al escenario aun cuando la espera, confundido entre el público, el mismísimo presidente de la República. Goza, goza el color, la luz, el oro.

Previsiblemente, la consagración está escandida por los sombríos tonos del melodrama: la transformación de la joven obesa en una apetecible muchacha de poco más de 60 kilos; la pasión por Visconti, condenada de antemano al fracaso; el divorcio; la tortuosa relación con Onassis, con sus correspondientes traiciones y reconciliaciones. Luego, inevitable, el ocaso: la *Medea* de Pasolini (que Lelait, horror, despacha sólo en dos párrafos) en la que la voz de la diva es ya únicamente una ausencia, la muerte (la de su adorado Visconti; la de Ari Onassis; la suya misma, a los cincuenta y cuatro años). Intercaladas en el libro de Lelait, las previsibles fotos: Maria adolescente, carnosa, con una mirada ya desde el origen trágica; Maria, *bellissima*, en una *Tosca* de 1964; un fotograma de *Medea*; Maria en una conferencia de prensa (¿Cannes?, ¿Pesaro?), junto a Pasolini: instantáneas que, como cualquiera de las secuencias registradas en la biografía de Lelait, nos advierten sobre ciertos recurrentes y sabidos tópicos acerca de toda vida: cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

¡Qué bella idea contar la biografía de Lampedusa, autor del *Gattopardo*, a través de imágenes de su vida, la mayoría inéditas hasta hoy! El libro *Tomasi di Lampedusa, una biografia per immagini*, de Gioacchino Lanza Tomasi, repasa la historia de dos grandes familias (la esposa de Lampedusa era una noble lituana) que se fusionaron a comienzos del siglo XX en la soñolienta Palermo. Una galería de excéntricos, mundanos, literatos extraordinarios y poetas incomprendidos. El libro, bellísimo, fue editado por el sello Sellerio.

Pierre Loti (foto) es un modelo de escritor viajero. En Estambul se disfrazaba de turco para conseguir chicas (turcas): un *simulacro* de turco. Existe en Milán una agencia especializada en la desaparición voluntaria de personas. Pagando cuantiosas sumas, quien esté harto de su vida puede obtener una identidad falsa, un pasaporte falso y un billete de avión con destino desconocido. El slogan de la agencia es "Huya, es su derecho". En la estela de Loti, pero también en la estela de Wakefield, el célebre personaje de Hawthorne. Episodios de simulacro y de deseo de fuga, viajar como salirse de sí. De todo esto habla el libro de Jean-Didier Urbain, *Secretos de viaje. Mentirosos, impostores y otros viajeros invisibles* que Payot ha puesto a circular por las callecitas de París.

Con el (previsible) título *The Best of William Burroughs*, John Giono Poetry System ofrece una verdadera orgía para fanáticos y devotos: un set de compactos con cinco horas de William Burroughs leyendo sus textos, acompañado sólo por el sonido de las páginas y el tintineo del hielo. La mayoría de las grabaciones fueron hechas entre 1971 y 1987 (lamentablemente no se suministran datos más específicos). Como *bonus track* se incluyen algunas grabaciones de la década del sesenta: Burroughs (¿drogado?) jugando con su voz. El set incluye bellas fotografías, fragmentos de entrevistas y ensayos sobre la vida y la obra del magno novelista beat.

Entre los muchos efectos perniciosos que tuvo la aparición de *El canon occidental* de Harold Bloom, no es el menor que, ahora, todo el mundo se sienta con derecho a suministrar sus listas de mejores libros de todos los tiempos. Para competir con el canon de Bloom, Simon & Schuster acaba de lanzar *Grandes libros* de David Denby. Lo raro del caso es que Denby es crítico de cine en el *New York Magazine*, con lo que su tabla de predilectos es la de un lector no especializado, como quien dice: cualquiera.

¿Será Paul Auster paraguayo, como Raquel Welch es boliviana (y como era mexicana Rita Hayworth)? Lo cierto es que Auster leyó con pasión el libro original en francés de Pierre Clastres, notable antropólogo, sobre los indios guayaki, una pequeña tribu de la selva paraguaya, y decidió traducirlo y conseguirle editor en inglés. No fue fácil. Originalmente publicado en 1972, *La crónica de los indios guayaki* fue traducida en 1976. Luego el editor original quebró y se perdió el manuscrito. Un joven bibliófilo lo compró por cinco dólares en un remate de galeras y pruebas de imprenta viejas y se lo devolvió a Auster en 1996. "Es una pieza maestra de la antropología, una rara combinación de observación y reflexión", dijo el novelista multimillonario, en la reciente presentación del libro. "Es más una novela que un estudio", sentenció.

En busca del estilo perdido

Tres creadores fundamentales de la vestimenta de este siglo, Christian Dior, Cristóbal Balenciaga e Yves Saint Laurent, reunidos por la colección "Universo de la moda" editada simultáneamente en francés (Vendôme) y en español (ediciones Polígrafa).

por Victoria Lescano

El español Cristóbal Balenciaga (1895-1972), refugiado en París con motivo de la Guerra Civil Española, se propuso perfeccionar las reglas del corte y moldería aprendidas en plena adolescencia de un sastre madrileño. Con la precisión de un cirujano moldeó tweeds, gabardinas y satenes favoreciendo aun las siluetas menos agraciadas. Motivos suficientes para que sus colegas de la moda bautizaran a su técnica como "milagro Balenciaga". Este revolucionario de la moda trasladó sus principios de confort del lujo a sus famosos abrigos cuadrados sin cuello, pinzas, ni botones y mangas que emergían del canesú, trajes sastres sin entallar, y encajes desacralizados aplicados a simples túnicas. También hubo lugar para rarezas: hizo desopilantes conjuntos de pantalón y chaqueta de marta cibellina combinados con tops de lamé y abrigo de visón sobre pijamas de seda que quitarían brillo a los diseñadores más *avant-garde* de los 90.

"Tras una pérdida dolorosa, intenta abandonarlo todo y fue el mismo Dior quien ingresó en su oficina para suplicarle que no lo hiciera", revela la autora, quien omitió decir que la pérdida en cuestión era la de su socio y amante, el atractivo Vladizio de Attainvile.

Las primeras puntadas de Christian Dior (1905-1957) fueron los disfraces de carnaval para sus cuatro hermanos. El creador de esa patada a la austeridad de posguerra que fue el "New Look" (sacos exageradamente entallados y faldas de veinte metros de circunferencia) debió esperar hasta los 42 años para hacerse su lugar en la moda gracias al mecenazgo del magnate textil Marcel Broussac.

"Antes debió ingresar a la escuela de Ciencia Política de París por orden de sus padres, un empresario de fertilizantes y una entusiasta jardinera que deseaban que el hijo fuera embajador", revela Marie France Pochna, periodista especializada en historia de la moda y autora de *Dior*. El joven Christian se las ingenió para tomar clases de música y pintura e ingresar a un selecto grupo liderado por Jean Cocteau. Tras desaprobar todos los exámenes, logró que su padre le subvencionara una pequeña galería de arte, hasta que una combinación de malas inversiones acabó con la fortuna familiar. Acto seguido, se encontró comiendo día por medio y al borde de la tuberculosis hasta que sus amigos artistas le consiguieron un trabajo como ilustrador de moda para periódicos.



En 1947, en un contexto de racionamiento que provocaba que las mujeres se asemejaran a mendigos, Dior presentó su primera colección a la que Carmel Snow, influyente editora de *Harper's Bazaar*, bautizó como "New Look", estilo acusado de frívolo e inmoral. Las más combativas fueron las feministas norteamericanas, quienes en ocasión de la primera visita del costurero a Estados Unidos lo recibieron con las pancartas "Dior Go Home". La *maison Dior* fue una suerte de Academia del Buen Gusto: allí Pierre Cardin aprendió a cortar trajes, Frederic Castet hizo las pieles que lo hicieron célebre y Roger Vivier tuvo una vidriera a su disposición para mostrar sus zapatos joya. Sus desfiles fueron tan esperados como los éxitos teatrales de cada temporada: cada uno proponía una silueta diametralmente opuesta a la anterior. El modisto murió poco después del lanzamiento de *Christian Dior et moi*, la autobiografía donde proclamó. "En un mundo lleno de intriga y falsedad, la moda es una manifestación de felicidad con el poder de estar siempre en boca de todos".

La foto del funeral del gran Dior que dio la vuelta al mundo muestra entre el cortejo a dos jóvenes de traje separados por pocos metros de distancia. Se trata de Yves Saint Laurent, que había dado sus primeros pasos en esa casa, y de Pierre Bergé, el administrador del difunto, que unos meses antes había tenido que despedirlo de la firma. Las vueltas de la vida llevaron a que ese dúo lograra asociarse y que el mismo Bergé, fundador y presidente de la empresa Yves Saint Laurent, sea el compilador de las imágenes que funcionan como tributo al precursor de las transparencias.

Por sus páginas deambulan conos de Laurent como el traje de paje inspirado en Lord Fauntleroy que lució la modelo inglesa Jean Shrimpton, el vestido negro con la espalda descubierta fotografiado por Jeanlou Sieff en 1971 –considerado un clásico de la fotografía de moda– y la modelo Veruschka ataviada con saharianas.

El arte fue la principal fuente de inspiración del diseñador nacido en Argelia en 1936. A una colección inspirada en Andy Warhol, siguió otra en honor a Lichtenstein y un homenaje a Mondrian con vestidos reproduciendo los colores primarios y las líneas de ese pintor.

Precursor del "prêt à porter", se adelantó a los tiempos convirtiendo al pantalón en prenda esencial del guardarropas femenino. Sus tuxedos inspirados en el que inmortalizó a Marlene Dietrich en *Morocco* fueron adoptados por Catherine Deneuve y Loulou de la Falaise hasta Stella Tenant, su última favorita y a quien dedicó recientemente el corazón de oro, rubíes y perlas que desde su primera colección en 1962 simboliza su amor por las mujeres. Bergé aprovecha este libro objeto para manifestar su desencanto sobre el futuro de la alta costura: "Las verdaderas fiestas casi no existen, ni tampoco las cenas. Sólo algunos nostálgicos se obstinan en ser elegantes en las diversas óperas del mundo, en gestos de evidente superficialidad, librando un combate de retaguardia. El paso de la historia y no la Opera Bastille es el responsable del fin de los trajes de etiqueta".♣